# بحوث سوفييتية في الأدب العربي

# بحوث سوفييتية في الأدب العربي

دار التقدم

موسكو

ترجمة خيرى الضامن

جمعت المقالات فاليريا كيربيتشينكو .
باشراف زافادوفسكى

АРАБСКАЯ ЛИТЕРАТУРА:
СОВЕТСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

*На арабском языке*



طبع في الاتحاد السوفييتي

A $\frac{70202-942}{014(01)-78}$ 561-78

# مقدمة

كان العلماء والمفكرون في العالم اجمع ولا يزالون يبدون اهتماما بالغا بتراث العرب الحضاري القيم وبكنــوز الادب العربي الجاهلي والاسلامي التي اغنت الحضارة العالمية بمساهمة اصيلة لا مثيل لها .

وقد وجد بعض الباحثين في الفن العربي «روحا شرقية» تتميز بالتامل الغيبي البعيد عن النزعة العقلية وبالتغني الدائم «بالبلابل والورود» ، بينما وجد فيه البعض الآخر انعكاسا لمختلف جــوانب النشاط البشري وتــاريخ التطــور الاجتماعي .

اما في روسيا فقد ظهر الاهتمام بفلسفة العرب وحضارتهم منذ زمن بعيد . ففي عام ١٧١٦ ، ترجم القرآن الى اللغــة الروسية بناء على امر من القيصر المستنير بطرس الاكبر . وكان هذا الكتاب المتميز بمستواه الفني الرفيع قد ألهم بعض الشعراء الروس في نظم قصائد ذات صلة بمضمونه الفني . فقد تاثر الشاعر الروسي العظيم الكسندر بوشكين بترجمة للقرآن اعدها الاديب المعروف فيريوفكين وصدرت في اواخر القرن الثامن عشر ، فنظم سلسلة من القصائد بعنوان «مــن وحي القرآن» . وفيما بعد صدرت ترجمات عديدة للقرآن في اللغة

الروسية ، ومن اشهرها ترجمة سابلوكوف الصادرة فى عام ١٨٧٨ وترجمة الاكاديمى كراتشكوفسكى الصادرة فى عام ١٩٦٣ .

وبفضل تشكل مدرسة الاستشراق الروسية فى مطلع القرن التاسع عشر ازداد الاهتمام بالحضارة العربية ازديادا مطردا . ويرى الباحثون الروس المضمون الاساسى للادب العربى ، شانه شان ادب اى شعب آخر ، ليس فى اختزال الواقع ، بل فى تجسيد أصالة الحياة الاجتماعية والروحية للشعب العربى ومصيره التاريخى . ولذلك فليس من قبيل الصدفة ان تتجلى من قرن لآخر وبقدر متزايد دوما المزايا الفنية الرفيعة للاثر العربى الشعبى حقا - حكايات «الف ليلة وليلة» التى صدرت اول ترجمة لها من الفرنسية الى الروسية فى عام ١٧٩٦ . واعرب الكاتب والمفكر الروسى تشيرنيشيفسكى (القرن التاسع عشر) فى كتابه «فى قصة قصص» عن اعجابه الشديد «بالف ليلة وليلة» ، وقال انه صادف فى الادب العالمى نتاجات اردأ منها ، ولكنه لم يصادف ما هو افضل منها مطلقا .

كان القرن التاسع عشر عهد الترجمات الفنية الروسية الاولى لعدد من المؤلفات العربية الادبية والتاريخية . ففى عام ١٨٣٣ صدرت ترجمة «عنترة» للكاتب الموهوب سينكوفسكى الذى نشر نتاجه باسم مستعار هو «البارون برامبيوس» . واعتبارا من عام ١٨٤٠ اخذت مجلة «سيفيرنايا بتشيلا» («نحلة الشمال») تطلع قراءها بانتظام على افضل نتاجات الادب العربى . وفى عام ١٨٦٣ ترجمت معلقة امرىء القيس الى الروسية . وتاثر بها الاديب الروسى الشهير

بونين الذى نظم قصيدة بعنوان «امرؤ القيس» . وفى عام ١٨٨٩ صدرت ترجمة «كليلة ودمنة» وهكذا دواليك .

وادى تطور الترجمة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الى ظهور «ملامح عربية» فى الفن الروسى . فان الملحمتين السمفونيتين «عنتر» و«شهرزاد» اللتين الفهما الملحن الروسى الشهير ريمسكى-كورساكوف مشبعتان بالملامح الشاعرية العربية فى صورة الفارس المغوار عنترة العبسى وصورة شهرزاد الحسناء .

كان جمهور القراء الروس فى مطلع القرن العشرين قد اطلع على العديد من نتاجات الادب العربى ، وكان ظهور «الملامح العربية» فى الفن الروسى يشير الى الثمار الاولى للاتصالات بين الحضارتين العربية والروسية . وكان الفضل فى الكشف عن كنوز الحضارة العربية امام روسيا يعود الى المستشرقين الروس سينكوفسكى (١٨٠٠ ـ ١٨٥٨) ودورن (١٨٠٥ ـ ١٨٨١) وكورش (١٨٤٣ ـ ١٩١٥) وروزين (١٨٤٩ ـ ١٩٠٨) . وفى العهد السوفييتى واصل اداء هذه الرسالة النبيلة الاكاديمى كراتشكوفسكى (١٨٨٣ ـ ١٩٥١) والاكاديمى كريمسكى (١٨٧١ ـ ١٩٤١) والبروفسورة عودة ـ فاسيليفا (١٨٩٢ ـ ١٩٦٥) والبروفسور بارانوف (ولد عام ١٨٩١) وغيرهم .

وقد بذل هؤلاء المستعربون جهودا كبيرة فى دراسة التراث العربى . وفضلا عن ذلك ارسى كراتشكوفسكى وكريمسكى اسس دراسة الادب العربى الحديث فى الاتحاد السوفييتى . كان كراتشكوفسكى اول عالم اوربى التفت الى

الادب العربى الحديث ، حيث وضع فى عام ١٩٠٩ دراسة بعنوان «الرواية التاريخية فى الادب العربى المعاصر» . وكتب كراتشكوفسكى آنذاك يقول : «توجد فى العائلة البشرية الكبرى امم يعتقد (حسب الراى السائد) بانها لم تعد تلعب دورا نشيطا فى التطور الحضارى العام . ويورد كل باحث فى هذا المجال تحفظا يؤكد فيه ان موضوع بحثه يتسم باهمية «اكاديمية» فقط وليس له شان يذكر بالنسبة للواقع العصرى . وعندما يبدى هذا الباحث اعجابه الشديد بالماضى المجيد غالبا ما يغيب هذا الواقع العصرى عن باله ، فلا يرى كيف تقوم ، على انقاض الماضى ، حياة جديدة تمنح البشرية مفاجآت لا تتميز احيانا بصفة «اكاديمية» على الاطلاق . . . والعرب هم من بين تلك الامم» (كراتشكوفسكى ، المؤلفات المختارة ، المجلد ٣ ، موسكو - لينينغراد ، ١٩٥٦ ، دار نشر اكاديمية العلوم السوفييتية ، ص ٢٠) .

وبعد قيام ثورة اكتوبر الاشتراكية العظمى فى عام ١٩١٧ ازداد الاهتمام بالحضارة العربية على نحو ملحوظ فى بلاد السوفييت . كانت الجمهورية السوفييتية الفتية فى السنوات الاولى من الحكم السوفييتى تعانى من الصعوبات والحرمان بسبب التدخل الاجنبى وبسبب آثار الحرب العالمية الاولى . بيد ان بحوث المستعربين لم تتوقف حتى فى تلك الفترة العصيبة . وفى ١٩١٨ - ١٩١٩ تاسست دار نشر «الادب العالمى» بمبادرة من الكاتب الروسى العظيم مكسيم غوركى . وكان «القسم الشرقى» فى هذه الدار قد اشرك جميع المستعربين فى اول عمل ممتع واسع النطاق . فقد كان مقررا

ترجمة طائفة كبيرة من المؤلفات ، وفى مقدمتها اثمن المخطوطات العربية . واشرف على هذا العمل اكبر اخصائى فى المخطوطات العربية هو الاكاديمى اغناطيوس كراتشكوفسكى الذى كان من اشد المتحمسين لهذه المبادرة ، حيث خصص لها كل وقته معتقدا «ان المخطوطات غيورات كالحسناوات اذ تتوق الى الاستئثار باهتمام الشخص كليا ، وعند ذاك فقط تكشف عن اسرارها وترفع الحجاب عن روحها وارواح الناس الذين لهم علاقة بها . وهى تبقى بكماء بالنسبة للمتفرج العابر ، كوريقات النبت المستحية التى تنغلق بسبب اية لمسة غير حذرة ، ولن تقول شيئا للنظرة اللامبالية» . (كراتشكوفسكى ، «مع المخطوطات العربية» ، ١٩٤٥ ، دار نشر اكاديمية العلوم السوفييتية ، موسكو-لينينغراد ، ص ٥٠) .

وكان اول ما صدر فى العشرينات بالروسية فى هذا المجال هو «كتاب الاعتبار» للامير الشامى اسامة بن منقذ (١٠٩٥-١١٨٨) الذى عاصر الحملات الصليبية . وعن طريق هذا الكتاب اطلع القراء الروس لاول مرة على لوحة حية لذلك العصر مرسومة بلغة سلسة خالية من التكلف على لسان راوية عجوز هو الكاتب الفارس الصياد .

وفى تلك الفترة ايضا بدأ العمل فى ترجمة «كتاب البخلاء» للجاحظ . واضطلع بهذه المهمة المستعرب السوفييتى الشهير البروفيسور بارانوف واضع اضخم وافضل قاموس عربى-روسى .

واسهم بقسط كبير فى دراسة الادب العربى المعاصر الاكاديمى كريمسكى مؤلف الدراسات العميقة ، ومنها الكتاب الضخم «تاريخ الادب العربى الجديد» .

وفيما بعد ، وضع المستعربون السوفييت طائفة من المؤلفات الهامة . ففى تلك السنوات صدرت الترجمة الكاملة لحكايات «الف ليلة وليلة» باللغة الروسية ، وقد نقلها عن الاصل العربى المستعرب الموهوب ميخائيل ساليه . وفى تلك الفترة ترجم ساليه «طوق الحمامة» لابن حزم و«عودة الروح» لتوفيق الحكيم (١٩٣٥) . وفى عام ١٩٣٤ ترجم الاكاديمى كراتشكوفسكى الكتاب الاول من «الايام» لطه حسين .

وفيما بعد ، على اثر انتهاء الحرب العالمية الثانية خصوصا ، لعبت البروفسورة السوفييتية كلثوم عودة - فاسيليفا ، وهى من اصل عربى فلسطينى ، دورا كبيرا فى اطلاع القراء السوفييت على الادب العربى الحديث . فقد بادرت الى عمل هائل - انجزه تلاميذها - فى ترجمة عشرات المؤلفات العربية المعاصرة الى اللغة الروسية .

وقد ازداد كذلك عدد مراكز الاستعراب العلمى خلال العهد السوفييتى . فلئن كانت هذه المراكز قبل الثورة موجودة فى بطرسبورغ وموسكو وقازان فقط ، فقد تحقق نشاط واسع فى ميدان الترجمة والاستعراب كذلك فى جامعات طشقند والما - آتا وتبليسى وباكو ويريفان .

وخلال العشرين عاما الاخيرة صدرت باللغة الروسية «سيرة عنترة» و«سيرة سيف بن ذى يزن» (ترجمة شيدفار وفيلشتينسكى) و«سيرة الظاهر بيبرس» (ترجمة

كيريبيتشينكو) وكتاب «الشعر العربى فى القرون الوسطى»، وهو مجلد ضخم اعدته جماعة من المستعربين السوفييت وصدر فى سلسلة «مكتبة الادب العالمى».

وصدر من نتاجات الادب العربى الحديث خلال هذه الفترة «دعاء الكروان» لطه حسين و«الخطيئة» ليوسف ادريس (ترجمة ستيفانوفا) و«مذكرات نائب فى الارياف» و«الصفقة» لتوفيق الحكيم (ترجمة عصمانوف وغوروديتسكايا وباتورينا) و«اللص والكلاب» و«السمان والخريف» و«ميرامار» لنجيب محفوظ (ترجمة ستيفانوفا وشاغال وليبيديف) و«الفلاح» لعبد الرحمن الشرقاوى (ترجمة شاغال وميدفيدكو) و«الباب المفتوح» للدكتورة لطيفة الزيات (ترجمة غوروديتسكايا وميدفيدكو) و«زينب» لمحمد حسين هيكل (ترجمة فرولوفا) و«السقا مات» و«ارض النفاق» ليوسف السباعى (ترجمة تيموشكين).

وفى نفس هذه الفترة صدرت عشرات من مجموعات القصص القصيرة والقصائد التى ضمت نتاجات الاخوين محمد ومحمود تيمور والاخوين عيسى وشحاته عبيد وطاهر لاشين وتوفيق الحكيم والشعراء احمد شوقى وحافظ ابراهيم وخليل مطران وصلاح عبد الصبور وصلاح جاهين وبيرم التونسى، بالاضافة الى اقاصيص الكتاب المصريين الشباب يحيى الطاهر عبد الله وجمال الغيطانى وسليمان فياض وغيرهم.

وكان المستعربون السوفييت ولا يزالون يمارسون عملا واسعا فى البحث العلمى. وصدرت قواميس عربية روسية وروسية عربية وكتب دراسية فى قواعد اللغة العربية ودراسات فى الادب العربى. ويساهم بقسط كبير فى ذلك اخصائيو الادب

واللغة من امثال كوفاليف وبيليايف وشرباتوف ودولينينا وسلطانوف وسولوفيوف وبوريسوف وخالدوف وكثيرين غيرهم .

لقد اشرنا اعلاه الى تراجم مؤلفات الكتاب المصريين . وبوسعنا القول ان النشاط الترجمى والعلمى يجرى الان على نطاق واسع يشمل اداب جميع بلدان العالم العربى . وتتميز البحوث العلمية بطابع التخصص فى قضايا معينة وتهدف الى تعميم حصيلة العمليات الادبية الجارية فى بعض البلدان وتحليلها باعتبارها جزءا من العملية الادبية العالمية . ويبدى المستعربون اهتماما كبيرا بقضية التناسب بين التقليد والتجديد فى الادب العربى والكشف عن السنن العامة لتطوره . ويسعى المستعربون السوفييت الى فهم العمليات العميقة الجارية فى هذا الادب وتقييمها بصورة موضوعية من جميع الجوانب . ان نسخ بعض المؤلفات الادبية العربية المترجمة فى الاتحاد السوفييتى تعد اليوم بمئات الالاف ، اما العدد الاجمالى لنسخ كل ما ترجم من المؤلفات العربية فيه فتبلغ عدة ملايين .

ويمكن القول بثقة انه لا يوجد فى الاتحاد السوفييتى حاليا اناس غير مطلعين بهذا القدر او ذاك على الحضارة العربية والادب العربى .

فما هو سبب اقبال المواطنين السوفييت على الادب العربى ؟ وفيم تكمن جاذبية الاقصوصة العربية الحديثة والرواية العربية الفنية والمسرحيات الجديدة التى تتشابك فيها الاحلام الرومانسية مع اللمسات الواقعية ؟ لعل السبب يكمن فى تقارب الروح العربية والروح الروسية ، ذلك التقارب الذى تحدث عنه محمود تيمور الذى اعجب بالادب الروسى

اشد اعجاب . ولعل السبب يكمن فى روعة السرد العربى المثالى الذى يباغت القارئ بالتشبيه المدهش والمرادفات المبتكرة . او لعله يكمن فى مستلزمات الفن الحى هذه وفى كثير غيرها .

ان هذا الكتاب الذى نضعه بين يدى القارئ العربى هو محاولة للاجابة على السؤال المطروح اعلاه . فهو يضم مجموعة من بحوث المستعربين السوفييت فى القضايا الملحة فى الادب العربى القديم وفى الادب المصرى الحديث . فى بداية الكتاب يجد القارئ بحوثا فى الادب القديم ، اما ما تبقى منه فهو مكرس للادب المصرى الحديث الذى يشغل مكانته فى الطليعة بين البلدان العربية الاخرى والذى عادت عليه بامجاد لا تذوى مؤلفات احمد شوقى وطه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويحيى حقى ويوسف ادريس ودراسات الادباء والنقاد الجادين المبدعين سلامة موسى ومحمد مندور ولويس عوض ومحمود امين العالم وكثيرين غيرهم . ونامل ان تصدر باللغة العربية فى المستقبل دراسات سوفييتية اخرى مكرسة للادب العربى فى بلدان عربية اخرى ، تواصل اطلاع القارئ العربى الكريم على الافكار الجمالية والتقييمات الادبية للباحثين السوفييت .

موضوعات هذا الكتاب واسعة تشمل اهم القضايا والظواهر الادبية : غنائية الادب العربى القديم ، والملاحم الشعبية العربية فى القرون الوسطى ، ونشوء الادب المصرى الحديث ، والصراع بين التجديد والتقليد ، وتاثير الادب العالمى على تطور الادب العربى ، ومختلف جوانب نتاج اشهر الادباء المصريين المعاصرين : الحكيم ومحفوظ وادريس والقلماوى ورامى ، واخيرا احدث التيارات فى القصة القصيرة المصرية . يتضح

من هذا الكتاب ان اول ما يهتم به الباحثون السوفييت هـو انسانية الادب المصرى الحديث وعنايته بمصير الثقافة الوطنية والتجسيد الصادق لمشاكل المجتمـع المصرى والصراع بين الخير والشر وانتصار الخير فى سبيل الانسان .

وربما لا تحظى جميع استنتاجات المستشرقين السوفييت وتقييماتهم وآرائهم بقبول تام لدى الاوساط العلمية والثقافية العربية . فذلك يتيح الامكانية لحوار مثمر . بيد ان ما نطمح اليه هـو اطلاع القارئ العربى على اهم البحوث الادبيـة السوفييتية والقيام بالخطوة الاولى فى طريق التعاون الواسع فى مضمار دراسة الادب العربى المعطاء ، ادب شعب يمتلك قيما ذهنية واخلاقية سامية يقدرها الشعب الروسى حق قدرهـا لانها شبيهة بالمثل العليا للادب الروسى الكلاسيكى والسوفييتى المعاصر .

**ن . عصمانوف**

**ف . كيربيتشينكو**

## شيدفار

شيدفار – بروفسورة واخصائية فى الادب العربى القديم ، لها عدة بحوث منها «الادب الاندلسى» و«بحث فى الثقافة الاسلامية العربية» و«البلاغة فى الادب العربى الكلاسيكى فى القرون السادس – الثانى عشر» . وهى مترجمة ملحمتى «سيرة عنترة» و«سيف بن ذى يزن» ، وواضعة مجموعتى «الشعر العربى الاندلسى» و«شعر الغزل العربى» . وبحثها المنشور فى هذا الكتاب «التسلسل الهرمى فى الادب العربى القديم» هو ثمرة دراسة معمقة لنصوص الشعر العربى . وهى تكشف بكل اقناع وبالاستناد الى نماذج شعرية موفقة عن التطور الفنى للوسائل الشعرية النوعية فى الادب العربى القديم ابتداء من المدح وانتهاء بالانواع التى لم يعترف بها انواعا ادبية لامد طويل . ان قضية تكون الانواع فى الادب العربى لا تزال ملحة حتى الان . وبنتيجة تطور الادب العربى الجديد فى القرن العشرين حظيت هذه القضية باهتمام الباحثين مجددا .

شيدفار

# التسلسل الهرمى فى الادب العربى القديم

كان الاعتقاد السائد بين المفكرين الاسلاميين فى عصر ازدهار الحضارة العربية هو ان الكون مبنى بشكل هرم يتربع على قمته العقل الاول ويستقر ما عداه على درجات بالخط الهابط . ولذا كان من الطبيعى تماما تقسيم المجتمع الى «طبقات» معينة مما يلازم النظام الاقطاعى . وكانت النتاجات الادبية الساخرة تشجب وتستنكر ليس التسلسل الهرمى للمجتمع الذى بدا امرا معقولا حكيما ، بل حالات الانحراف عن «المعقولية» اى تمادى الحكام فى القساوة والجشع وهلمجرا .

كان التسلسل الهرمى الطبقى للمجتمع ينعكس فى اذهان الناس فيولد تسلسلا هرميا واضحا فى التفكير يصور العالم كله مقسما الى درجات محددة الابعاد بوضوح ، من الدرجة العليا الى السفلى . وكان هذا التقسيم الطبقى يسود جوانب الحياة كافة : فالطقوس والمراسيم ، وخصوصا مراسيم الحاشية الحاكمة ، محددة بكل دقة ، حيث يجرى التاكيد على الفوارق بين كبار افراد الحاشية والوزراء والخليفة بلون الالبسة وفصالها . وينظر الى المهن حسب تسلسل معين تماما .

ونجد الموقف ذاته ازاء الادب ايضـا . فالانواع الادبية غير متعادلة من حيث المنزلة فى انظار العرب ، حيث يعتبر المديح النوع الادبى الاسمى الذى لا يليق الا بالطبقات العليا . وكما يتعين على الخليفة ان يرتدى الدمقس والحرير يجب على شعر المديح ان «يرتـــدى» «حلة» لغوية رفيعة تليق بهذا النوع الادبى ، وخصوصا المدح فى المطولات . ولا يجوز انشاد هذه القصائد فى مجلس امير المؤمنين الا للشعراء الافذاذ من «الصنـف الاول» . ومن الانواع الادبية الراقية بعض القصائد التى تشغل مكانا بعد المديح مباشرة ، مثل الوصف الرفيع الذى كان شائعا على الخصوص لدى الحاشية فى عهد المنصور والمعتمد وغيرهما فى الاندلس ، وكذلك الغزل جزئيا .

اما الزهديات فكانت تعتبر نوعا اوطا ، ولم تكن تنشد فى الولائم الرسمية ومجالس الخليفة ، بل كانت تنشد عادة بين الاصحاب (وكان ابو العتاهية مثلا ينشد زهدياته فى جو غير رسمى عندما تستولى على الخليفة حالة الهدوء) . وكانت الزهديات شائعة على الخصوص بين «المثقفين» . وكانت بعض انواع السجع ، وخصوصا الاخوانيات تنتشر عادة فى المراسلات بين الكتبة . اما الموشحات والزجل فلم يعترف بها نقاد الادب المسلمون عموما طوال عـــدة قرون مـــع انهم لم ينكروا بعض محاسنها . فقد كانوا يرون ان الموشحات لا تستحق ان تدرج ضمن الانواع الادبية الصرف .

اما الحكايات والاساطير والملاحم الشعبية او السير

فكانت تعتبر زادا للرعاع ، ولم يعتبرها النقاد انواعا ادبية تستحق التقدير . وبموجب هذه الفكـــرة عـــن التسلسل الهرمى للنتاجات الادبية تبعا لاسلوبهـــا وشخوصها كان الجاحظ يقول ان لبسطاء الناس ابطالهم الادبيين ، وللنخبة ابطالها . والكلام الموجه الى ابنـاء الطبقة الراقية يجب ان يصاغ بكل دقة وعذوبة وان يكون على مستوى اللغة الرفيعة بدون حشو يقلل من قيمته (وهذا ما يتجلى على الخصوص فى المديح الذى تنتقى له التعابير والكلمات انتقاء) . وقال الجاحظ : «ليس لمن حدث الملك ان يفسد الفاظه وكلامه بان يقول فى حديثه وكلامه : فاسمع منى او افهم عنى او يا هـــذا او الا ترى . . . وليكن كلامه كلاما سهلا والفاظه عذبة متصلة وسقط كلامه قليلا . . .» (المرجع ١ ، ص ١١٢) .

وللمخاطب اهمية كبيرة فى القصائد ، وخصوصـــا فى المديح ، وفى المراسلات النثرية . وعلى مكانة المخاطب ومنزلته يتوقف الاسلوب الذى يتحول من اسلـــوب بلاغى رفيع اذا كان المخاطب هو الخليفة الى فكاهـى عادى ، كما نرى فى رسائل بديع الزمان الهمذانى .

وكان الاخلال بقواعد الاسلوب يثير الاستيـــاء والسخرية باعتباره جهلا بابسط اصـول المهـــارة الادبية .

وكانت المستويات اللغوية الكلامية تعتبر دليـــلا على المراتب الادبية حيث تلعب دورا هاما فى تكويـن الانواع الادبية . وانطلاقا من ذلك يمكن اعتبار المديح

شعرا مبنيا بصورة كلية او بالاساس من رفيع الكلام . اما الوصف والغزل فيتميزان اساسا باستخدام متوسط الكلام ، فى حين تتميز القصائد الساخرة بالجمع بين كل المستويات الكلامية - اعتبارا من «سافل» الكلام الذى يدل وجوده فى الحال على الاتجاه الساخر لهذه القصيدة او القطعة النثرية او تلك ، الى الكلام المتوسط و«الرفيع» الذى يستخدم فى هذه الحالة بمثابة مدح «على المقلوب» ، وهو الاسلوب الساخر المحبب فى الشعر العربى فى القرون الوسطى . فلنقارن هنا بين مقاطع من انواع ادبية مختلفة (مديح ووصف وغزل وهجاء) . ونورد لهذا الغرض قصائد شائعة تتميز بسمات فنية رفيعة (من وجهة نظر نقاد العصر المعنى بالاساس) ، اى قصائد الشعراء الاكثر شهرة فى حينه والذين يعتبرون اساطين فى الاسلوب والمهارة الشعرية فى هذا النوع الادبى او ذاك .

فليتذكر القارئ الكريم قصيدة ابى تمام التى مدح فيها الخليفة المعتصم بمناسبة وقعة عمورية فى عام ٨٣٨ :

السيف اصدق انباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصفائح لا سود الصحائف
متونهن جلاء الشك والريب

والعلم فى شهب الارياح لامعة
بين الخميسين لا فى السبعة الشهب

فتح الفتوح تعالى ان يحيط به
نظم من الشعر او نثر من الخطب
فتح تفتح ابواب السمـاء لـه
وتبرز الارض فى اثوابها القُشُب
يا يوم وقعة عموريـة انصرفت
منك المنى حُفلا معسولة الحلب
ابقيت جد بنى الاسلام فى صعد
والمشركين ودار الشرك فى صبب . . .
بكر فما افترعتهـا كف حادثة
ولا ترقت اليهـــا همة النوب
من عهد اسكندر او قبل ذلك قد
شابت نواصى الليالى وهى لم تشب
لقد تركتَ امير المؤمنين بهـا
للنار يوما ذليل الصخر والخشب
غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى
يشله وسطهـا صبح من اللهب
وحُسن منقلب تبدو عواقبـــه
جاءت بشاشته من سوء منقلب
(٢ ، ص ٤٠ ــ ٥٨)

ولنلتفت الى تعبير «معسولة الحلب» . قد يبدو ان هذا التعبير النثرى يسيىء الى المستوى الاسلوبـــى الموحد للقصيدة . بيد ان هذه النظرة هى نظرتنـــا العصرية الى الامور . ولكن هذا التعبير فى نظر ابى تمام

ومعاصريه يعتبر من المستويات اللغوية الرفيعة لانـه يمثل عنصرا ارتقى به الشعر الى درجة الادب الرفيـع فى التقاليد الفكرية العربية القديمة . وهكذا لا نجـــد فى القصيدة حتى نهايتها اى عنصر يخل بمستواها اللغوى . ونجد فى اى مديح ، بغض النظر عن الفوارق النابعة من درجة مهارة الشاعر وموهبته وتضلعه بالاحتياطـــى التقليدى من الوسائل التصويرية ، وحدة اسلوبيـــة تستمر طوال القصيدة او على مدى المديح الصرف الذى يمكن ان يسبقه وصف او غزل :

تضاحكت ان رات شيبا تفرعنى
كانهـا ابصرت بعض الاعاجيب
من نسوة لبنى ليث وجيرتهم
برحْن بالعين من حسن ومن طيب
فقلت ان الحواريات معطبـــة
اذا تفلّلن من تحت الجلابيب
يدنون بالقول والاحشاء نائية
كداب ذى الصعن من ناى وتقريب
وبالامانى حتى يختلبن بهـــا
من كان يحسب منا غير مخلوب
الفرزدق (٣ ، ص ٢٣)

هكذا تبدأ القصيدة المكرسة لمدح الخليفة عبـــد الملك والمكونة من النسيب والمديح الذى يشكل اكثر

من ثلثيها . ونرى فى المقطع اعلاه ، وهو نسيب شبيه بالغزل ولا يختلف عنه الا بكونه جزءا من اجزاء القصيدة ولا يشكل قطعة شعرية مستقلة ، تعابير من المستوى المتوسط التى لا تتجاوز هذا المستوى صعودا او نزولا فى اى بيت من ابيات القصيدة . ان الصعن والضباء والمها من الصور البدوية فى النسيب الجاهلى ، ولذلك فان صورة الصعن واردة هنا فى المكان المناسب . وبعد ذلك ينتقل الشاعر الى المدح عن طريق التدرج فى تركيب القصيدة وزيادة التوتر فى تعابيرها . فيربط بين النسيب والمديح ببيتين من المستوى «المتوسط» :

يا ايها الراكب المزجى مطيته
يريد مجمع حاجات الاراكيب
اذا اتيت اميــر المؤمنين فقل
بالنصح والعلم قولا غير مكذوب

ثم نجد المديح الخالى من كل ما لا علاقة له بالمستوى اللغوى الرفيع فيما تبقى من القصيدة .

ويلاحظ المرء نفس الخصائص الاسلوبية فى الرثاء الذى يتطلب موضوعه تعابير بلاغية رفيعة .

ويشغل الوصف مكانة اوطأ فى سلم الانواع الادبية الى جانب الخمريات والطرديات باعتبارها نوعا من الوصف .

ومن الصعب اختيار انسب امثلة من البحر اللجب

لقصائد الوصف العربى . ولذا نقتصر هنا على بضعة امثلة من قصائد اشهر اساطين الوصف كالبحترى وابن المعتز وغيرهما :

تصب فيها وفود الماء معجلة
كالخيل خارجة من حبل مُجريها
كانما الفضة البيضاء سائلة
من السبائك تجرى فى مجاريها
فحاجب الشمس احيانا يضاحكها
وريّق الغيث احيانا يباكيها
اذا النجوم تراءت فى جوانبها
ليلا حسبت سماء ركبت فيها
لا يبلغ السمك المحصور غايتها
لبعد ما بين قاصيها ودانيها
يَعُمْن فيها باوساط مجنحة
كالطير تنقض فى جو خوافيها
لهن صحن رحيب فى اسافلها
اذا انحططن وبهو فى اعاليها
محفوفة برياض لا تزال ترى
ريش الطواويس تحكيه وتحكيها

(٤ ، الجزء الثانى ، ص ٢٩٩–٣٠٠)

هذا المقطع كله منظوم بلغة «متوسطة» خالية من التعابير البلاغية الرفيعة ومن الصور القرآنية وحوشى

الكلام . وهو مبنى باستقامة ووضوح بـدون تكرار ولا تقديم او تاخير . واذا تمعنا فى مهمة هذا النوع الادبى وفى امكان مقارنته بوصف الطبيعة فى القصائد البدوية الجاهلية نجد ان من الصعب القيام بمثل هذه المقارنة . ولعل من السمات الاساسية للوصف الكلاسيكى اضفاء الطابع الجمالى على الواقع ورفع جميع الظواهر الى مستوى معين اعلى . فمن المرغوب فيه جعل القبيح جميلا ، ولكن ذلك غير ممكن الا بالباس القبيح حلة لفظية جميلة . وبالفعل ، يخيل للمرء ان الشاعر لا يعبأ بما يصفه ، فكل شىء لديه من هذه الناحية سواء ، ولا فرق اذا كان الموصوف هو الربيع او قصر الخليفـــة (البحترى) او الكأس الفضى او الخمرة (ابو نواس) او الدرع (ابـو العلاء) او النعرة (ابن حمديس) . فالامر الاهم الا يكون الوصف «وضيعا» ، والا فلن يكون وصفا . والامـــر المهم ان تبقى الالفاظ فى اطار معين لا تخرج عنه . فالوصف بمثابة نوع ادبى مصغر يتطلب مهـــارة فى استخدام الاسلوب «المتوسط» . ولئن كان الشاعـــر يستخدم فى نظم المديح فرشاة كبيرة واصباغا مكثفـــة فان الوصف يتطلب لقطات دقيقة مصقولة للغايـــة . وليس من قبيل الصدفة ان يعتبر الوصف محكا للحكم على مهارة الشعراء .

ان الوصف الحقيقى يجب ان يرتفع بمستـــوى اى موضوع «عادى» ، ولكنه لا يتعدى ذلك الى استعمال البلاغة الرفيعة وحوشى الكلام .

واذا كان السيف فى المديح يعتبر تجسيدا للبسالة والعدالة والعظمة ، فهو فى الوصف رمز للنعومة والنور والشفافية (الوجنتان ناعمتان كصفحة سيف ، والجدول رقراق شفاف كحسام صقيل ، والبرغشة تفتح جناحيها عندما تهبط على صفحة السيف كيلا تغرق فى شفافيته المائية) . واذا كان المطر فى الشعر البدوى والمديح رمزا للسخاء والسماحة ، فهو فى الوصف تجسيد للطراوة والبرد العذب ، واذا كان الندى فى المديح رمزا للكرم ، فهو فى الوصف تجسيد للنقاوة والشفافية حيث يستخدم عادة فى وصف مناظر الربيع .. على هذا النحو يجرى تحويل الصور الاكثر شيوعا فى الشعر العربى القديم تبعا للانواع الادبية . ولذا تعتبر الوظيفة المتباينة للصور الشعرية فى الانواع المختلفة مؤشرا هاما لاختلاف الانواع وتشكلها .

ومما يلفت الانظار بهذا الخصوص تحول صورة الدجى والظلام . فهذه الصورة فى القرآن تشير دوما الى الشر والكفر والجهالة . ولكنها اكتسبت فى المديح مضمونا آخر لا علاقة له بالجهل اطلاقا ، بالرغم من ان الشعر العربى فى القرون الوسطى كان يستخدم الصور والتعابير القرآنية على اوسع نطاق . فالدجى فى المديح يرتبط بمفهوم القوة والضخامة . وهو فى الوصف يستخدم طبقا لمهمات هذا النوع الادبى ومستواه التعبيرى .

ان اى وصف للزهور او المبانى او الخمر او غيرها

لا بد وان يستهدف اضفاء الطابع الجمالى على الموصوف والتمسك بالمستوى «المتوسط» فى التسلسل الهرمى لاستخدام الالفاظ :

الا زاحم الليل بى اشقر
تصوب تحت الدجى كوكبا
فكاد وقد طار بى شعلة
على مخمل الليل ان تلهبا
وبات يطـارده بـارق
احال غراب الدجى اشهبا
فذهّب ليل السرى عارض
يفضض بالماء ما ذهّبا
فاعشب ما جاد من تلعة
وطرز بالنور ما اعشبا
فردى مناكب تلك الغصون
وزرر اكفاف تلك الربى

ابن خفاجة

(٥ ، ص ٣٩)

اتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا
من الحسن حتى كاد ان يتكلما
وقد نبه النوروز فى غلس الدجى
اوائل ورد كن بالامس نوما
يفتقهـا برد الندى فكانـه
يبث حديثا كان قبل مكتمـا

ومن شجر رد الربيع لباسه

عليه كما نشرت وشيا منمنما

ورق نسيم الريح حتى حسبته

يجيء بانفاس الاحبة نعما

(٤، الجزء الثانى، ص ٣٠٢)

واســود يسبح فى لجــة

لا تكتم الحصباء غُدْرانها

كانهــا فى شكلهــا مقلة

وذلك الاســود انسانهــا

ابن خفاجة

(٥، ص ٢٦٤)

تنفذ الريح جريها بين قطريه

فتكبــو من رونْيــة وسآم

مستمد بجدول من عباب الماء

كالابيض الصقيـل الحســام

واذا ما توسط البركة الحسناء

القتْ عليــه صبغ الرخام

فتراه كانــه مــاء بحر

يخدع العين وهو ماء غمام

حلل مــن منــازل الملك

كالانجم يلمعن فى سواد الظلام

(٤، الجزء الثانى، ص ٣٠٦)

وحاملة من بنات القنـا
اماليد تحمل خضر العذب
تنوب مورقة عن عذار
وتضحك زاهرة عن شنب
وتندى بها في مهب الصبا
زبرجـة المرت بالذهب
ابن خفاجة
(٥ ، ص ٢١)

وبركـة تزهـو بنيلوفر
الوانه بالحسن منعوتـه
نهـاره ينظر من مقلة
شاخصة الاجفان مبهوته
كانمـا كل قضيب له
يحمل في اعلاه ياقوتـه
ابن المعتز
(٦ ، ص ١٢١)

كان الغمام لهـا عاشق
يساير هودجها اين سارا
وبالارض من حبها صفرة
فما تُنبت الارض الا بهارا
(٤، الجزء الثاني، ص ٤٩٣)

كأن الثريا هودج فوق ناقة

يحث بها حاد الى الغرب مزعج

وقد لمعت حتى كأن بريقها

قوارير فيها زئبق يترجرج

ابن المعتز

(٦ ، ص ١٣٦)

ويشغل الغزل والخمريات المرتبة التالية فى سلم الانواع الشعرية . ولعل مرتبة هذين النوعين قـــد تغيرت . فالغزل فى الاندلس كان على ما يبدو يرتبط ارتباطا مباشرا بالمديح من حيث مستـــوى التعابير . وهذه الانواع الثلاثة لا تختلف فيما بينها اختلافا شديدا من حيث المستوى التعبيرى ، مع ان خمريات ابى نواس اقرب الى المستوى «الواطـــئ» ، فى حين ان خمريات ابن المعتز لا تختلف فى الواقع عن الوصف . فالخمريات تكاد تكون نوعا «بينيا» يجمع بين سمات الوصف والغزل . ويلاحظ المرء بمر الزمن بعض التطور فى الخمريات كما فى الطرديات وتحولها تدريجيا الى وصف . وفى حـالات معينة تتميز الخمريات ببعض خصائص الادب الساخر ، اى الجمع بين الاسلوبين «الرفيـــع» و«الوضيـــع» فى التعبير .ولعل ذلك ما يحول دون اعتبار الخمريات نوعا شعريا خاصا .

ولئن كان الوصف والنوعان المتاخمان له (الخمريات والطرديات) تتميز باضفاء الطابع الجمالى على الواقـــع ،

فان الغزل يتميز باضفاء الطابع الدرامى على هذا الواقع . فنحن نرى فى النسيب منذ عهد الجاهلية عناصر الحوار التى تلاحظ على الخصوص فى شعر امرئ القيس . بيد ان الحوار يلعب دورا خاصا لدى عمر بن ابى ربيعة الذى يعتبر من اوائل شعراء هذا النوع . فالحوار هنا هو القوة المحركة الاساسية للقصيدة ، وهو السمة المميزة للغزل والتى تسود قصائد هذا الشاعر . ان استخدام لغة الحوار هو الذى يحدد المستوى «المتوسط» للتعابير القريبة جدا من لغة الكلام «العادية» :

ليتَ المغيريّ العشيّةَ اسعفتْ
دار بــه لتقــارب الاهــواء
اذ غاب عنا من نخاف وطاوعتْ
ارضٌ لنــا بللذاذة وخــلاء
قلت اركبوا نزر التى زعمت لنا
ان لا نباليهــا كبيــر بلاء
بينا كذلك اذ عجاجــة موكب
رفعوا ذميل العيس بالصحراء
قالت لجارتها انظرى ها من اتى
وتامل مــن راكب الادمــاء
قالت ابــو الخطاب اعرف زيه
ولباسه لا شك غيــر خفــاء

2*

قالت وهل قالت نعم فاستبشرى
ممـــن يـُحبُ لقيـُه بلقـــاء
عمر بن ابى ربيعة
(٧ ، ص ١١-١٢)

بآيـة ما قالت غداة لقيتُهـا
بمدمـــع اكنان اهذا المشهرّ
اشارت بمدراها وقالت لاختها
اهذا المغيرىّ الذى كان يـُذكر
اهذا الذى اطربت نعتا فلم اكن
وعيشك انساه الى يوم اُقبر
فقالت نعـم لا شك غيرّ لونه
سُرى الليل يُحيى نصه والتهجر
(٧ ، ص ١٢١)

اعتاد عمر بن ابى ربيعة فى غزله على كلمات مـــن نوع «قال» و«قالت» ، حيث نجدها فى كل بيت تقريبا . وكانت هذه الكلمات بمثابة العمود الذى يستند اليـه حوار المحبين وكلام الجيران والصويحبات والرســـل والاهل والاقرباء . ويمكن القول بان الغزل ، فى شكله المبكر على الاقل ، هو النوع الاشد حبكة بين الانواع الشعرية . وبوسعنا ان نلاحظ ذلك لدى شاعر غـزلى شهير اخر هو بشار بن برد الذى يعتبر من واضعـــى الاسلوب الجديد فى الشعر العربى القديم :

اسقمت* ليلة الثلاثاء قلبى
وتصدت فى السبت لى لشقائى
وغداة الخميس قد موّتتنى
ثم راحت فى الحلة الخضراء
يوم قالت اذا رأيتك فى النو
م خيالا اصبت عينى بداء
واستخف الفؤاد شوقا الى قر
بك حتى كاننى فى الهــواء
(٨، الجزء الاول، ص ١٠٨)

ثم يورد الشاعر كلام خلانه وصويحبات الفتاة ، وهو كلام يحرك الحبكة ويسير بها الى خاتمتها :

فاستهلت بعبرة ثـم قالت
كان ما بيننـــا كظل السراء
يا سليمى قومى فروحى اليه
انت مرسولتى من الخلطاء
بلغيــــه السلام منى وقولى
كـل شىء مصيره لفنـــاء
(٨، الجزء الاول ، ص ١٠٩)

وكان ابو نواس قد عالج بشكل ممتع جدا الحوار الملازم للغزل والذى يشارك فيه «الشيطان» باعتباره تحويرا ساخرا لشخصية الرسول او صديقة الفتاة . بيد

اننا نرى لدى ابى نواس حوارا تقليديا يناسب منزلة الغزل ويقتصر على الثلاثى المعهود – المحب والمحبــــوب والرسول :

رسول قال اوصلت الكتابا
ولكن ليس يعطون الجوابا
فقلت اليس ان قراوا كتابى
فقـــال بلى فقلت الآن طاب
فارجو ان يكونوا هم جوابى
بلا شك اذا قراوا الكتابـا

ابو نواس
(٩ ، ص ٦٠)

سألتها قبلة ففزتُ بهـــا
بعد امتنـــاع وشدة التعب
فقلت بالله يـــا معذبتى
جودى باخرى اقضى بها اربى
فابتسمت ثـم ارسلت مثلا
يعرفه العجم ليس بالكذب
لا تعطين الصبـــى واحـــدة
يطلب الخرى باعنف الطلب

(٩ ، ص ٥٧)

نجد فى هذه الامثلة وسابقاتها ان الحوار او كـــلام الشخوص المباشر هو القوة المحركة للقصيدة ، وهو فى

الوقت ذاته بمثابة وسيلة لضبط مستواها . فاذا حولنا الكلام المباشر فى القصيدة الى كلام غير مباشر تتهاوى القصيدة وتتجزأ بنيتها . وفى هذه الحالة نرى ان كلمة «قال» او «قالت» («قال» فى اغلب الاحوال و«اجاب» فى احوال نادرة) هى العنصر الحاسم الذى يلعب دورا هاما فى تركيب القصيدة .

وتتلو الزهديات الوصف (بما فيه الخمريات والطرديات) والغزل فى سلم الانواع الشعرية على الصعيد التعبيرى «المتوسط» . وغالبا ما تعرف الزهديات بشعر التقشف . غير ان ذلك التعريف غير كامل . فالتقشف ما هو الا جانب من جوانب هذا النوع الشعرى ، وليس هو ابدا الجانب الشائع فيه . فالزهديات تتناول مواضيع مثل سرعة مرور الزمن وقصر الحياة وظهور المشيب وتنكر الاصدقاء وخيانة النساء والجشع والجهل وهلمجرا . وذلك يعنى ان الزهديات بمفهومها العصرى يمكن ان تنسب الى الادب الساخر اذا كنا نعتبر الهجاء سخرية بارعة .

هناك مستوى تعبيرى واحد يجمع بين هذين النوعين الادبيين اللذين يمكن ان نعتبر اولهما سخرية رفيعة وثانيهما سخرية لاذعة . ويجوز بل يجب فيهما استخدام الالفاظ «الوضيعة» التى تعتبر خاصية ملازمة لهما ، وكذلك الخلط بين الاسلوبين الرفيع والعادى ، الامر الذى يستهجن فى الانواع الاخرى (سواء الشعرية او النثرية ما عدا الادب الساخر) ويعتبر اخلالا بالاسلوب

وتحطيما للتناسق . ان هذا الخلط فى نتاجات الادب الساخر مسموح به بل ومرغوب فيه كوسيلة لتقوية المفعول الهزلى . فعلى اساس استعمال الاسلوب الرفيع — التعابير القرآنية وتقليد اسلوب القرآن وما يلازمه من تنوين وتنغيـــم وكذلك التعابير البدويـــة واسماء الاعلام مقترنة بالالفاظ «الوضيعة» يصاغ الاسلـــوب الساخر المحبب فى الادب العربى القديم وهو اسلوب المدح بالمقلوب والذى نعته نقاد الادب العرب فى القرون الوسطى بالقدح عن طريق المدح . ان هذه الصـــور المعقدة للغاية احيانا تستند الى سلسلة من تداعـــى الافكار والمعانى ، وهى تعكس بافضل شكل الطابـــع العقلانى للادب العربى فى القرون الوسطى ، ذلك الطابع الذى كان يشكل قوة هذا الادب فى عصره الذهبى والذى تحول الى نقطة ضعف فيه ابان عصر الانحطاط ، حيـث فقد مضمونه الحيوى واضفى الصفة المطلقة عـــلى الاشكال التى صاغها وجعلها اصولا متبعة دون قيد او شرط .

ونجد نفس هـذا الخلط بين الاسلوبين اللغويين فى نتاجات النثر العربى الساخر فى العصر الذهبى ، حيث نلاحظ مختلف انواع هذا الخلط متمثلة فى الجمـــل الطويلة التى تحتوى على عبارات من المستويين الرفيع والوضيع ، او استخدام عبارتين من هذين المستويين فى جملة واحدة او بيت واحد ، او استخدام المبالغـــة المفرطة او رذيل الكلام مع الالفاظ الرفيعة وهلمجرا :

«وانت المديد وانت البسيط وانت الطويل وانت المتقارب . فيا شعرا جمع الاعاريض ويا شخصا جمع الاستدارة والطول» (الجاحظ ، ١٠ ، ص ١٩١) . وكتب الجاحظ عن خصمه يقول : «كان احمد بن عبد الوهاب مفرط القصر يدعى انه مفرط الطول وكان مربعا وتحسبه لسعة جفرته واستفاضة خاصرته مدورا» . (١٠ ، ص ١٨٧) .

ولكى يدرك القارئ او المستمع المضمون الساخر لهذه الكلمات عليه ان يتحلى بثقافة ذهنية رفيعة تساعده فى فك رموزها وفهم معانيها المزدوجة ومعرفة تلاعب الجاحظ بالالفاظ وبمعانى البحور الشعرية ، وكذلك محاججاته المتظاهرة بالجدية حول تفضيل المستدير والعريض : «والناس وان قالوا فى الحسن : كانه طاقة ريحان . . . وكأنه قضيب خيزران وكأنه غصن بان وكأنه رمح ردينى وكأنه صفيحة يمانية وكأنه سيف هندوانى وكأنها جان وكأنها جدل عنان فقد قالوا : وكأنه المشترى وكأن وجهه دينار هرقلى وما هو الا البحر وما هو الا الغيث وكأنه الشمس وكأنها دارة قمر وكأنها الزهرة وكأنها درة وكأنها غمامة وكأنها مهاة . فقد تراهم وصفوا المستدير والعريض باكثر مما وصفوا به القصير والطويل» (١٠ ، ص ١٩٦) . وهنا نرى ما يلازم اسلوب الجاحظ من بلاغة يستخدم فيها تراكم الصور المتوازية او المتصاعدة من حيث الشدة ، وكذلك الجمل الطويلة التى يقلد فيها اسلوب الخلفاء

الراشدين او مفكرى الخوارج الذى يورد امثلة عليه فى «كتاب البيان والتبيين» باعتباره نموذجا للاسلوب الخطابى الرفيع . وبعد هذه العبارة البلاغية الطويلة التى يختتمها الجاحظ بحجة «فلسفية» يخاطب «بطل» رسالته احمد بن عبد الوهاب بكلمة «يا عم» التى هى من «المستوى الوضيع» وبسيط الكلام فلا تستعمل باى حال فى احاديث الادباء . وهكذا نواجه تركيبا لغويا فى منتهى التعقيد يمثل التصاعد التدريجى للمرادفات التى تبلغ اوجها فتنقطع بغتة فى اعلى نقطة بلاغية بكلمة عادية لا تتناسب والمستوى الاسلوبى العام .

واذا امعنا النظر فى «رسالة التربيع والتدوير» نجد انها مكونة كليا من امثال هذه المقاطع . ولغرض التدليل على ذلك نورد الامثلة التالية : «فيا قعيد الفلك كيف امسيت ويا قوة الهيولى كيف اصبحت ويا نسر لقمان كيف ظهرت . . . حدثنى كيف رأيت الطوفان . . . ومتى تبلبلت الالسن وما حبس غراب نوح وكم لبثتم فى السفينة . . . هيهات ، اين عاد وثمود . . . وكيف صارت كبد الحوت اول طعام اهل الجنة . . . وهل الرجفة من حركته وهل الزلزلة من تنقله . . . وقد كنت اطال الله بقاءك فى الطول زاهدا وعن القصر راغبا . . . (١٠ ، ص ١٩٨-٢٠٠) . هكذا يختتم هذا المقطع المكرس للسخرية بعجوز يتصابى . ويستنتج من هذا المقطع الطويل الذى يتناول مختلف المسائل عن اصل اهرام مصر وقصور تدمر والعنقاء والاسكندر

المقدونى وعلاقاته مع سليمان بن داود والخ ان «بطل» الرسالة يجب ان يرد على جميع هذه الاسئلة لانه كان شاهد عيان للاحداث ، فهو عجوز كالخليقة : «جوهرك فلكى وتركيبك ارضى ففيك طول البقاء ومعك دليل الفناء فانت علة للمتضاد وسبب للمتنافى وما ظنك بخلق لا تضره الاحالة ولا يفسده التناقض» (١٠ ، ص ٢٠٣) . ويختتم الجاحظ هذه المحاججات الفلسفية المزعومة بكلام ساخر يؤكد فيه ان البغل اطول الحيوانات عمرا لانه لا يمارس الحب والغرام وان العصفور اقصرها عمرا لانه متيم ولهان . والدليل على ذلك هو الخصيان واحمد بن عبد الوهاب نفسه .

ان هذه المقاطع فى «رسالة التربيع والتدوير» ذات احجام مختلفة تتراوح بين الصفحة الواحدة والعشر صفحات . ولعل من اكبرها دلالة المقطع الوارد على الصفحات ٢١٤-٢٢٠ من الطبعة التى نحن بصددها ففيه نرى تراكما تدريجيا متصاعدا للالفاظ «الرفيعة» الى حد المغالاة والمبالغة المفرطة التى تتحول الى سخرية لاذعة سافرة : «وهل يحدو الحادى الا بذكرك ؟ . . وهل تقع الابصار الا عليك ؟ وهل تصرف الاشارة الا اليك ؟ . . واى امرك ليس بغاية واى شىء منك ليس فى النهاية ؟ . . واين الحسن الخالص والجمال الفائق والملح المحض والحلاوة التى لا تستحيل والتمام الذى لا يحيل الا فيك او عندك او لك او معك خالصة لك ومقصورة عليك لا تليق الا بك ولا تحسن الا فيك .

فلك منه الكل وللناس البعض ولك الصافى وللناس المشوب . . . وهل حملت النساء اجلّ منك . . . ولو لم يكن لك الا انا لا نستطيع ان تقول فى الجملة وعند الوصف والمدحة : هو احسن من القمر واضوأ من الشمس وابهى من الغيث . . . وانا لا نستطيع ان نقول فى التفاريق : كان عنقه ابريق فضة وكان قدمه لسان حية . . . وكان انفه حد سيف وكان حاجبه خط بقلم وكان لونه الذهب . . . وكان فاه خاتم وكان جبينه هلال . . . وقول الدمشقيين ما تأملنا قط تأليف مسجدنا الا اثار لنا التأمل واستخرج لنا التفرس غرائب حسن لم نعرفها وعجائب صنعة لم نقف عليها . . . فان ذلك معنى مسروق منى فى وصفك . . . لم ارك قط الا ذكرت الجنة ولا رأيت اجمل الناس فى عقب رؤيتك الا ذكرت النار . . . وكيف وقد اصبحت وما على ظهرها (الارض) خود الا وهى تعثر باسمك ولا قينة الا وهى تغنى بمدحك ولا فتاة الا وتشكو تباريح حبك محجوبة الا وهى تثقب الخروق لممرك ولا عجوز الا وهى تدعو لك ولا غيور الا وقد شقى بك . . . وما ندرى فى اى الحالين انت اجمل وفى اى المنزلتين انت اكمل اذا فرقناك ام اذا جمعناك . . . فاما كفك فهى التى لم تخلق الا للتقبيل والتوقيع وهى التى يحسن بحسنها كل ما اتصل بها ويختال بها كل ما صار فيها كما اصبحنا وما ندرى الكأس فى يدك احسن ام القلم ام الرمح الذى تحمله . . . وكما اصبحنا وما ندرى اى الامور المتصلة براسك

احسن وايها اجمل واشكل اللمة ام مخط اللحيـــة ام الاكليل ام العصابة ام التاج ام العمامة ام القنـــاع ام القلنسوة . . وقد علمنا ان القمر هو الذى يضرب به الامثال ويشبه به اهل الجمال وهو مع ذلك يبـــدو ضئيلا . . وانت ابدا قمر بدر وفخم غمر . . . ولا زالت الارض بك مشرقة والدنيا معمورة ومجالس الخير مأهولة ونسيم الهواء طيبا وتراب الارض عبقا . . وطباعـــك جعلت فداك طباع الخمر الا انك حلال كلك وجوهـرك جوهر الذهب الا انك روح كما انت . . .» (١٠ ، ص ٢١٤–٢٢٠) . ومما يلفت الانتباه فى هذا المقطع استعمال تعبير «جعلت فداك» الذى هو من مستلزمات المخاطبات الدارجة ، ولذا يزعزع رأسا المستوى «الرفيع» لما سبقه من «مدح بالمقلوب» . وعلى اثر المقطع المشار اليه اعلاه يلاحظ القارئ تغيرا كبيرا فى الاسلوب . فالجاحظ يقول ان كل ما ذكره انما هو من قبيل المزاح وان احمد فى الواقع لا يستحق المديح . وقول الجاحظ هذا موشى فى الاصل بالالفاظ الرفيعة والمصطلحـــات الفلسفية .

ويتجلى الخلط بين الاسلوبين «الرفيع» و«الوضيع» بوضوح اكبر فى الزهديات والهجاء . فالهجاء يتميـــز بالجمع بين البلاغة الرفيعة التى يحققها الشاعر عـــن طريق تركيب الجمل واستخدام الالفاظ الرصينة وبين الالفاظ «الوضيعة» ، ولكن ليس من اجـــل التأثير الفكاهى . فالهدف الرئيسى للهجاء هو بلوغ اقصى حـد

من التأثير الشعورى عن طريق المعارضة بين المنشود والواقع ، بين المثال الاعلى والامور العادية . وكانت الزهديات منتشرة شأنها شأن الخمريات . ومعروف ان هناك شعراء ، مثل ابى العتاهية ، كتبوا فى الزهديات جل اشعارهم .

ولعل من الاصح ان ننسب الزهديــــات الى الادب الساخر فهى بمثابة سخرية اجتماعية تتناول عيـــوب المجتمع ككل ، وليس عيوب فرد بعينه :

الخير والشر عـــادات واهـــواء
وقد يكون من الاحبـــاب اعداء
للحكـم شاهد صدق من تعمده
وللحليـم عن العورات اغضـــاء
كل له سعيه والسعى مختـــلف
وكل نفس لها فى سعيهـــا شاء
لكـــل داء دواء عنـــد عالمـــه
من لم يكن عالما لم يدر ما الداء
الحمد لله يقضى ما يشـــاء ولا
يُقضى عليه وما للخلق ما شاءوا
لم يخلق الخلق الا للفناء معـــا
تفنى وتبقى احاديث واسمـــاء
يا بُعد من مات من كان يَلطفه
قامت قيامتـــه والناس احيـــاء
كم رائع فى رياض العيش تتبعه
منهن داهيـــة ترتـــج دهيـــاء

وللحوادث ساعات مصرفة
فيهن للحين ادناء واقصاء
كل ينُقل في ضيق وفي سعة
وللزمان بـه شد وارخاء
ابو العتاهية

(١١ ، ص ١١-١٢)

بكى شجوه الاسلام من علمائه
فما اكترثوا مما رأوا من بكائه
فاكثرهـم مستقبح لصواب من
يخالفهـم مستحسن لخطائـه
(١١ ، ص ١٥)

انـى رايت الشريف معترفـا
مصطبـرا للحقـوق اذ تجب
وقد عرفت اللئـام ليس لهم
عهـد ولا خلـة ولا حسب
احـذر عليك اللئـام انهـم
ليس يبالون منك مـا ركبوا
فنصف خلق اللئـام قد خلقوا
ذل ذليـل ونصفـه شغب
فرْ مـن اللؤم واللئـام ولا
تدن اليهـم فانهـم جرَب
(١١ ، ص ٣٧)

فى كل من هذه المقاطع الثلاثة اشارة معينة تدل على نوع القصيدة . فالمقطع الاول يتضمن حقائق تبدو بمثابة البديهيات عن مختلف جوانب الحياة الاجتماعية . ونجد الشاعر يحمد الله مؤكدا ان مشيئته فوق كل شيء . وهذه الفكرة تتكرر عند شعراء كثيرين ، حتى انها لدى ابى نواس مثلا تكتسب ، فى قصيدته الزهدية ، معنى فيه شيء من السخرية او المدح المقلوب :

احمد الله الذى اسـ

كننى دار الهوان

(٩ ، ص ٦٦٤)

وفى المقطع الثانى الوارد اعلاه نرى ان كلمتى «مستقبح» و«مستحسن» تهبطان بالاسلوب الشعرى الى مستوى النثر ، فهما مصطلحان يلازمان لغة الكتب اللاهوتية او الحقوقية وليس لغة الشعر . وقد استخدمت هاتان الكلمتان استخداما جامدا خاليا من الشاعرية التى هى السمة الملازمة للانواع الشعرية الاخرى كالوصف مثلا . وتلك واحدة من خواص الزهديات التى يجوز فيها ما لا يجوز فى الانواع الاخرى من ذكر مباشر للحكمة والموعظة . فالمطلوب من الزهديات ان تثير الاسى والشجن فى القلوب . (ومن المعروف ان هارون الرشيد كان يستدعى ابا العتاهية الى مجلسه كلما ألم به الحزن) .

وتعود خاصية الزهديات هذه الى مكانتها فى سلم الانواع الشعرية . فالنوع الشعرى المتميز بشاعرية اقل مما فى المديح والوصف ، مثلا ، لا يمكن ان يعتبر موازيا لهما من حيث القيمة .

وفى المقطع الثالث يتركز فضح اللئام فى البيت الاخير الذى يورد فيه الشاعر كلمة «جرب» ، وهى كلمة غير شاعرية ولا تستخدم الا فى الادب الساخر .

ونجد نفس هذه الخصائص فى زهديات ابن عبد ربه وابى نواس وغيرهما :

الا انما الدنيا عروس واهلها
اخو دعة فيها وآخر لاعب
وذو ذلة فقرا وآخر بالغنى
عزيز ومكظوظ الفؤاد وساغب
وبالناس كان الناس قدما ولم يزل
من الناس مرغوب اليه وراغب

ابو نواس

(٩ ، ص ١٠٦)

نعتقد ان الدلالة على النوع الشعرى فى هذا المقطع هى كلمة «مكظوظ» التى لا تستخدم لا فى المديح ولا فى الانواع الشعرية الاخرى من المستويين «الرفيع» و«المتوسط» . ويلاحظ القارىء خلطا بين المستويات الشعرية فى قصيدة اخرى لابى نواس من النوع ذاته :

متى ترضى من الدنيا بشيء
اذا لم ترض منها بالمزاج
الم تر جوهر الدنيا المصفى
ومخرجه من البحر الاجاج

(٩ ، ص ١٤٥)

ولهذا الغرض ايضا يستخدم ابن المعتز كلمتي «وعاء» و«حشو» اللتين تهبطان بالمستوى الاسلوبي للشعر :

سكنتك يا دنيا برغمي مكرها
وما كان لي في ذاك صنع ولا امر
وجربت حتى قلبتك خبرة
فانت وعاء حشوه الهم والوزر
فان ارتحل يوما دعتك ذميمة
وما فيك من دعوى غراس ولا بذر

(٦ ، ص ٢٥٩)

ويشغل الهجاء اوطأ منزلة في التسلسل الهرمي للانواع الشعرية . وهو قريب من الزهديات كل القرب كما اسلفنا . والفارق بينهما ان الزهديات تفضح العيوب الاجتماعية وتتسم باهمية تربوية معينة في انظار الادباء والقراء انذاك . اما الهجاء فلا يستهدف ذلك ، اذ يقتصر على السخرية من الشخص الذي تتمثل فيه

تلك العيوب . وكان ابن حزم يعتبر الهجاء امرا ضارا . وفى ذلك اشارة صريحة الى المستوى التعبيرى للهجاء . فلئن كان الشعراء يستخدمون فى الزهديات التعابير «الوضيعة» الى جانب التعابير «الرفيعة» ، فانهم يستخدمون فى الهجاء التعابير الاولى فى اغلب الاحوال . ونحن هنا لا نعنى هجاء بشار بن برد المنظوم على غرار الشعر الجاهلى ، فمن الاهم بالنسبة لنا تناول القصائد الارقى من امثال قصائد ابى نواس وابن هانى وابن الرومى وابى دُلَف الخزرجى وغيرهم . وتتميز هذه القصائد التى يصعب احيانا تحديد نوعها الشعرى (مثل بائية ابن الرومى الشهيرة) بكثرة الالفاظ العادية ، حتى ان بعضها يعود الى لغة بنى ساسان التى نظم بها الخزرجى قصيدته . وهكذا نجد فى الهجاء ذى المستوى التعبيرى الواطئ استعمالات من المستوى «الرفيع» ، مما يخل باسلوب الشعر نتيجة لعدم التطابق بين المستويين ، ويؤدى الى تكوين التاثير الفكاهى المطلوب :

الا يا جبل المقت الـ
ـذى ارسى فما يبرح
ويا من هو من ثهلا
نَ لو حملته افدح
لقد صورك اللـه
فما حلّى ولا ملح

وقد طوّلت تفكيرى

فما ادرى لما تصلح

فما تصلح ان تُهجى

ولا تصلح ان تُمدح

بل استغفــر اللــه

على وجهك قد يُسلح

ابو نواس

(٩ ، ص ١٧٢)

ومن مستلزمات اسلوب الهجاء ما يسمى باشعـار التلطف التى يعتبرها القارئ او المستمع بمثابة مـدح «على المقلوب» . ويلفت العسكرى فى «كتاب الصناعتين» الانظار الى هذا الاسلوب الشعرى ، ولكنه لا يعتبره من سمات الهجاء وحده . ويقول عنه «هو ان تتلطـــف للمعنى الحسن حتى تهجنه والمعنى الهجين حتى تحسنه» (١٢ ، ص ٤١٣) . ويعتقد العسكرى ان الحطيئة هـو من اوائل الذين استخدموا التلطف حيث «مدح» قبيلـة انف الناقة بقصيدة مطلعها :

قوم هم الانف والاذناب غيرهم

ومن يسوى بانف الناقة الذنبا

(١٢ ،ص ٤١٥)

ومن امثلة التلطف «مدح» ابن الرومى للبخلاء وكذلك «اعتذار» ابى العتاهية منهم :

جـزى البخيل على صالحة

عنى لحقـه على ظهـرى

اعلى واكـرم عن نداه يدى

فعلت ونـزه قدره قدرى

ورزقت من جدواه عارفـة

ان لا يضيق بشكره صدرى

وظفرت منه بخير مكرمـة

من بخله من حيث لا يدرى

ما فاتنى خير امرئٍ وضعت

عنى يداه مؤونـة الشكر

(١٢ ، ص ٤١٥)

واعتاد بعض الشعراء ، كابن العلاف فى قصيدته «رثاء قط» ، على المفارقة بين الرثاء الرفيع ذى الالفاظ السامية وبين المرثى «الوضيع» . وفى امثال هذه القصائد يستخدم الشعراء تعابير من كلا المستويين اللغويين المتعارضين ، فتتجسد فى قصائدهم بعض سمات «جمالية القبح» التى لم يوفها الادب العربى فى القرون الوسطى حقها كما نعتقد . فلم يسمح بها الا بمثابة اخـلال بالتناسق فى الادب الساخر فقط ، اى فى الانواع الادبية التى هى بحد ذاتها «اخلال بالتناسق» مكرس للسخرية من عدم تناسق بناء المجتمع البشرى وعدم كمال الانسان روحيا وبدنيا .

تناولنا هنا ببعض التفصيل تحليل التسلسـل

الهرمى للمستويات الاسلوبية فقط فى الانواع الادبية . وذلك لاننا نعتقد ان المستوى التعبيرى والتركيبى هو ، الى جانب الموضوع والمحتوى ، واحد من المستلزمات الاساسية لتكوين الانواع فى الادب العربى القديم .

## المراجع


١ ـ الجاحظ ، كتاب التاج ، القاهرة ١٩١٤ .
٢ ـ ابو تمام ، ديوان ، القاهرة ١٩١٤ ، ١ ـ ٣ .
٣ ـ الفرزدق ، ديوان ، بيروت ١٩٦٠ .
٤ ـ سعيد علي احمد ، ديوان الشعر العربى ، بيروت ١٩٦٤ ، ١ ـ ٢ .
٥ ـ ابن خفاجة ، ديوان ، بيروت ١٩٦١ .
٦ ـ ابن المعتز ، ديوان ، بيروت ١٩٦١ .
٧ ـ عمر بن ابى ربيعة ، ديوان ، بيروت ، ١٩٦١ .
٨ ـ بشار بن برد ، ديوان ، القاهرة ١٩٥٠ ، ١ ـ ٣ .
٩ ـ ابو نواس ، ديوان ، بيروت ١٩٦٣ .
١٠ ـ الجاحظ ، الرسائل ، القاهرة ١٩٣٣ .
١١ ـ ابو العتاهية ، ديوان ، بيروت ١٩٦٤ .
١٢ ـ العسكرى ، كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

# فيلشتينسكى

فيلشتينسكى – باحث علمى فى معهد الاستشراق التابع لاكاديمية العلوم فى الاتحاد السوفييتى ، مرشح للدكتوراه فى العلوم التاريخية ، اخصائى فى الادب العربى خلال القرون الوسطى . وهو مؤلف كتاب «الادب العربى الكلاسيكى» ومترجم كتاب عبد الرحمن الجبرتى «عجائب الآثار فى التراجم والاخبار» الى اللغة الروسية . والبحث المنشور فى كتابنا هذا «ملحمة سيف بن ذى يزن البطولية الرومانسية» هو اول دراسة معمقة فى علم الاستعراب السوفييتى لمنشأ وبنيـــة وشخوص هذه الملحمة التى هى من ابرز نتاجات الادب الشعبى الشفوى العربى التى ظلت شائعة فى اواخر القرون الوسطـــى عندما عرف الادب العربى الكلاسيكى عصر الانحطاط بعــد استيلاء الامبراطورية العثمانية على البلدان العربية . وينسب فيلشتينسكى هذه الملحمة الى القرن السادس عشر بالاستناد الى تفاصيل الحياة المعيشية الواردة فيها ، وهو يبدى اهتماما كبيرا بمزايا الفروسية الاسلامية لدى ابطال الملحمة .

# ملحمة سيف بن ذى يزن البطولية الرومانسية

تعتبر الملاحم البطولية الرومانسية العائـــــدة الى اواخر القرون الوسطى ، التى غالبا ما تنعت بالقصص «الشعبية» ، بل وحتى «الرخيصة» ، والتى هى قريبة من «الاسفار الشعبية» فى اوربا الغربية من حيث التصنيف ، ظاهرة اصيلة وذات شأن كبير فى ثقافة المدن الشرقية فى القرون الوسطى . فهذه الملاحم الموضوعة نثرا ، وفى الغالب بلغة السجع الايقاعية الموشاة بالاشعار ، من قبل مؤلفين مجهولين كانت تشكل المادة الاساسيـــة للمقرئين والمنشدين المحترفين الكثيرين الذين كانوا يتلونها ، عادة ، على حشود من سكان المدن تتجمهـر فى الاسواق خلال الاعياد او فى المقاهى ، واحيانا عـلى المستمعين من ابناء الطبقات الراقية . وكان هذا النوع من الملاحم منتشرا فى الصين («بينهوا») وفى جميـــع الاصقاع الاسلامية التركمانية والايرانية والهنديـــة («داستان») وفى العالم العربى («السير») الى غير ذلك من اصقاع الشرق وامصاره .

وخلال قرون عديدة لنشوئه تعرض هذا النـــوع

الادبى الى تطور عميق حيث اشتمل على اقدم الحكايات الملحميــــة والاساطير السحريـــة ومختلف القصص التاريخيــة الحقيقية والمزعومة المقتبسة مما ورد فى المؤلفات والمجاميع التاريخية والجغرافية وغيرها مـن المصادر المكتوبة فى القرون الوسطى ، علما بان خيال الرواة والمنشدين اضفى على الكتابات التاريخية الجافة مشاهد اضافية لا تعـــد ولا تحصى ووصفا ضافيـــا للمعارك وحوارا رائعا ، مما جعل التسجيلات التاريخية الموجزة تتضخم فتتحول الى ملاحم بمجلدات عديدة .

وكانت الصيغ الاساسية المبكرة لهذه الملاحم قد وضعها مؤلفون مجهولون اعتبارا من القرون الثامن — الثانى عشر فى جميع اقطار الشرق تقريبا . ولكن ما وصل الينا منها ، عادة ، هو الصيغ المتأخرة منها التى تعـــرضت لمختلف الاضافـــات وتشبعت بمختلف العناصر ، الا ان ابداع المنشدين والرواة والنساخ طوال القرون قد اضفى عليها شكلا متكاملا بهذا القدر او ذاك .

وبالرغم من التباين الشديد فى المصائر التاريخية والتقاليد الثقافية للاقطار الشرقية نشأ الادب الشعبى فى كل مكان فى ظل ظروف متشابهة لثقافة وحيدة الطـراز تقريبا فى مدن العصور الوسطى . وخلافا لملاحم الفروسية الاوربية التى حلت محل الملاحم البطولية القديمة والتى تديـــن بنشوئها ، كقاعدة عامة ، لثقافـــة بيئـــة الحاشية المالكة ، تتسم الملاحم الرومانسية التى نشأت فى المدن الشرقية الاسلامية بطابع «شعبى» جلى منذ بداية

ظهورها وعلى امتداد تطورها . فان مخلفات المعتقدات الوثنية التى كانت راسخة فى تلك المدن تتشابك فى هذه الملاحم مع الديانة الاسلامية القويمة ، وتمتزج التصورات والمثل الجمالية العليا الملازمة لسكان المدن بالكياسة واخلاق الفروسية ، كما تندمج مواضيع الحكايات الشعبية وقصص المدن بملاحم الاقطاع المبكرة . وبالنتيجة صارت الملاحم الشعبية فى الاقطار الشرقية (شأنها شان انواع الادب الشعبى الاخرى – القصص الوعظية والمعيشية والخيالية ووصف الرحلات والاسفار وهلمجرا) تواجه ، خلافا لمثيلاتها فى اوربا ، شعر المديح بصيغته الشكلية الصارمة فى بلاط الامراء والنثر «العلمى» لدى الفئات المتعلمة . فتدهش المستمعين ، والقراء فيما بعد ، بتنوع مواضيعها وجاذبية حوادثها الموصوفة بخيال فياض وابداع مثير وبعرضها الجديد الطليق للافكار الرئيسية للحكايات والاساطير الملازمة للشرق عموما . ويمكن مقارنة هذه الملاحم ، من حيث غنى المواضيع ، بالمنمنمات الكتبية الشرقية فى القرون الوسطى ، كما يمكن مقارنتها ، من حيث تعقد البنية الفنية وتنوعها ، بالبسط الشرقية الشهيرة التى يوفق حائكوها فى العثور على تراكيب جديدة دوما للجمع بين عناصر الرسم «التقليدية» بمهارة فائقة .

ولما كانت القرون الوسطى (العصور المظلمة) قد امتدت فى الاقطار الشرقية حتى القرن التاسع عشر ، بل

وحتى القرن العشرين فى بعض الانحاء ، فقد استمرت تقاليد الادب الشعبى حتى الآونة الاخيرة ، ولا تزال ماثلة فى بعض الارجاء حتى الآن . ولذلك نشأت الانواع الادبية الجديدة فى الاقطار الشرقية تحت تأثير مباشر من الادب الشعبى ، ذلك التأثير الملحوظ فى نتاج العديد من الناثرين الشرقيين المعاصرين ، خلافا لاوربا التى كان تأثير «الاسفار الشعبية» فيها على نشوء الرواية والقصة القصيرة الحديثتين غير كبير نسبيا .

ان صبغة الملاحم الشعبية الشرقية وبنيانها يتوقفان لدرجة كبيرة على التاريخ المعقد لنشوئها وعلى شكل انتشارها . فالراوية عادة يتلو الملحمة طوال عدة ساعات او احيانا طوال عدة ايام على فترات ، ويضمن تلاوته انشاد الاغانى الشعرية (القصائد الاضافية) بمصاحبة الآلات الموسيقية . ويقوم بالانشاد احيانا الراوية نفسه ، واحيانا اخرى مغنيات او مغنون يستدعون لهذا الغرض خصيصا . ولذا كان الراوية او المقرئ بحاجة الى نص جاهز مسبقا . وكان هذا النص يوضع من قبل الراوية نفسه او من قبل مؤلف آخر يظل اسمه مجهولا عادة . وفى بعض الاحيان يجرى اعداد مخطوطة الملحمة خصيصا بقصد بيعها الى احد هواة الكتب من سكان المدينة . ولذا حظيت الملاحم الشعبية «بتسجيل خطى» خلافا للنتاجات الفولكلورية . ومع ان اساس هذه الملاحم يتكون عادة من تسجيلات الفولكلور

فان المنشدين والنساخ اجروا عليها تعديلات كبيرة فكيفوا حوادثها وغيروا بنيتها واضافوا عناصر جديدة الى مواضيعها ، واعربوا احيانا عن تعاطفهم مع احداثها او نفورهم منها او موقفهم ازاءها ، الى درجة تجعلنا فى آخر المطاف على حق فى اعتبار الملاحم الشعبية نوعا خاصا متميزا من ادب القرون الوسطى . وبديهى ان تعدد اطوار نشوء الملاحم الشعبية وكثرة مؤلفيها اديا الى ظهور صيغ متنوعة لكل ملحمة ، فوصلتنا ، كقاعدة عامة ، عدة صيغ من كل ملحمة .

* * *

نشأت الملاحم الشعبية العربية فى القرون الوسطى ، عادة ، بشكل سيرة حياة بطل اسطورى او شخصية تاريخية اشتهرت مآثره البطولية وتناقلتها الالسن وكان التحوير والتنقيح والتسجيل التحريرى للحكايات الشفوية التى استندت الملاحم الشعبية اليها عملية استمرت قرونا . ولعل رواة الشعر العربى ومنشديه قد استخلصوا هذه الحكايات فى بادئ الامر من بطون حافظة الشعب وادرجوها ضمن الدواوين الشعرية بمثابة تعليقات عليها . ومن هذا المصدر نفسه استقى مادة ثرة واضعو سيرة محمد والاحاديث المنسوبة الى النبى والتى تتحدث عن الفتوحات العربية ، وكذلك

مؤلفو السجلات ومعاجم الاعلام والبلدان وآخر المؤلفات التاريخية . واستخدمت لهذا الغرض كذلك المـــواد المأخوذة عن التوراة والانجيل . فقد «ساعـــد القرآن والحديث العرب على صيانة الكثير من اساطير الامــم الاخرى والروايات اليهودية والمسيحية» ، كما يقـول المستعرب الفرنسى المعروف بلاشير . (المرجع ١ ، ص ٨٥) . وبعد الفتوحات العربية ونشوء الخلافة راحــت الاجيال تتناقل الروايات التى تتحدث عن الحـــروب والنزاعات القبلية فى الجزيرة العربية فى الجاهلية ، وعن المعارك بين قبائل مضر فى شمال الجزيرة وقبائـــل قحطان فى جنوبها . وفيما بعد اندمجت هذه الروايـات بالاساطير والحكايات السحرية ذات الاصـــل الفارسى واليونانى والبيزنطى والهندى والبابلى والفرعونـــى ، فتكون معين لا ينضب من المواضيع والافكار والحوادث للرواة العرب .

لقد وصلتنا عشرات من الملاحم الشعبية التى لا يزال القسم الاكبر منها مخطوطا . ولم يطبع منها الا القليل ، علما بان ما صدر منها ظهر الى الوجـــود ، كقاعدة عامة ، بدون مراجعة مع نص مخطوطة معينة . فان علماء اللغة العرب الحريصين على نقاوة اللغـــة الفصحى استهانوا بهذه النتاجات واعتبروها مؤلفـــات بدائية فجة مخصصة لســـواد الناس غير المتعلمين ، وبالتالى فهى لا تستحق اهتمام الادباء الجادين . وكان هذا الموقف التقليدى قد تسرب الى علـم الاستشراق

الاوربى الذى لم يبد اهتماما بالملاحم الشعبية الا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وكان اهتمامه آنذاك منصبا على كتاب واحد فقط هو «سيرة عنترة» * . بيد ان الاهتمام بالملاحم الشعبية العربية فى اوربا ازداد منذ بداية القرن العشرين ، حيث تترجم مقاطـــع منها الى اللغات الاوربية وتكرس لبعض الروايات العربيـة الشعبية بحوث خاصة بشكل مقالات ودراسات كاملة بالرغم من عدم وجود طبعات جيدة لها من حيث النص . لقد جمع شوفين معلومات عن الدراسات التى ظهرت فى القرن التاسع عشر وكرست للملاحم الشعبية . وفيمـا بعد جمع بروكلمان ** بعض المعلومات عـــن تلك الدراسات . ونجد قسما كبيرا عن الملاحم الشعبية فى كتاب الاكاديمى كريمسكى «تاريخ الادب العربى الجديد» (موسكو ، ١٩٧١) .

وتناول الاكاديمى كراتشكوفسكى هذه الملاحم فى مقالته «الرواية التاريخية فى الادب العربى المعاصر» *** .

---

* راجع مقدمة فيلشتينسكى لكتاب «سيرة عنترة» ، الطبعة الروسية ، موسكو ، ١٩٦٨ ، ترجمة فيلشتينسكـى وشيدفار .

** C. Brockelmann, Geschichte der arabischen Literatur, tt. I-II, Weimar – Berlin, 1898-1902; Supplementband, tt. I-III, Leiden, 1937-1942.

*** كراتشكوفسكى ، المؤلفات الكاملة ، المجلـد ٣ ، ص ٢٠٥ــ٢٠٢ .

وكرس المستشرق المجرى هيلر * دراسات لسيرة عنترة . كما كرس المستعرب التشيكى بانتوتشيك ** بحوثا لسيرة بنى هلال ، ودرس المستعرب الالمانى باريت *** ملحمة عمر النعمان ، وكرس المؤرخ والمستعرب الفرنسى كانار **** بحوثا لملحمة ذات الهمة ، الى غير ذلك من الدراسات فى هذا الموضوع ***** .

---

* B. Heller, Der arabische Antarroman. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte, Hannover, 1925; B. Heller, Die Bedentung des arabischen Antarromans für die vergleichende Literaturkunde, Leipzig, 1931.

** S. Pantuček, Das Epos über den Westzug der Banu Hilal, Prague, 1970.

*** R. Paret, Der Ritter-Roman von Umar an-Nu'man und seine Stellung zur Sammlung von Tausendundeine Nacht, Tübingen, 1927.

**** M. Canard, Delhemma, épopée arabe des gruerres arabo-byzantines, – „Byzantion", X, 1935, pp. 283-300; M. Canard, Delhemma, Sajjid Battal et Omar al-No'man, – BN, XII, 1937, pp. 183-188; M. Canard, Les Principaux personnages du roman de Chevalerie arabe Dat al-Himma wa-l-Battal, – AA, VIII f. 2, 1961, pp. 158-173.

***** M. Hartmann, Die Beni Hilal-geschichten, – „Zeitschrift für africanische und ozeanische Sprachen, IV, Berlin, 1898, ss. 289-315; R. Goossens, Autour de Digénis Akritas. La Geste d'Omar dans les Mille et Une nuits, –BN, VII, 1932, pp. 303-316; R. Goossens, Eléments iraniens et folkloriques dans le conte d'Omar an-No'man, – BN, IX, 1934, pp. 420-428; H. Grégoire und R. Goossens, Byzantini-

ان المواد التى تيسر جمعها ، بالرغم من عدم وجود دراسات تفصيلية عن كل من الملاحم الشعبية ، كافية للتوصل الى بعض الاستنتاجات التمهيديـــة بشـأن تصنيف هذا النوع الادبى . فلو استندنا فى تصنيـف الملاحم الى المبدأ الخاص بمنشئها لامكننا بسهولة ان نشير الى وجود صنفين اساسيين من الملاحم الشعبية : الصنف العتيق الذى تعود اصوله الى الروايات التاريخية القديمة والصنف الحديث الذى ظهر على اساس احداث القرون الوسطى الواردة فى مختلف السجلات التاريخية . ومن امثلة الصنف الاول «سيرة عنترة» و«سيرة ابـى زيد الهلالى» ، ومن امثلة الصنف الثانى «سيرة الظاهر بيبرس» .

ومن النادر وجود ملاحم الصنف الاول بشكلهـــا الخالص ، فان ما يعود منها الى الروايات القديمة عادة هو اساسها فقط ، فى حين ان اغلبية المشاهد تضاف اليها فيما بعد طبقا لاحداث تاريخ القرون الوسطى . ولم تكن قد ظهرت فى القرون الوسطى الهوة السحيقة بين الادب التحريرى والفولكلور الشفوى ، فغالبا ما كانت النتاجات الفولكلورية الشفوية تتواجد فى بيئة واحـدة مع صيغها الادبية التحريريـــة . وكان الترابط بين

sches Epos und arabischer Ritterroman, – ZDMG, XIII, 1934, ss. 213-232; H. Wangelin, Das arabische Volksbuch von koenig az-Zahir Baibars, Stuttgart, 1936; H. Pérès, Le Roman dans la littérature arabe des origines a la fin du Moyen Age, – AIEO, XVI, Alger, 1958, pp. 5-40.

الفولكلور والادب يستند الى وحدة مبادىء التصوير الفنى ، الامر الذى جعل التفاعل بينهما يسيرا بالطبع . فقد تغلغل الفولكلور فى مختلف المؤلفات التاريخية والجغرافية فاضفى عليها عناصر من الخيال والاختلاقات . ولما كانت ملاحم الصنف المختلط قد بدأت بالظهور فى صدر الاسلام ولم يكتمل شكلها نهائيا الا فى اواخر القرون الوسطى فقد تأثرت طبعا ليس فقط بالروايات التاريخية الشفوية والفولكلور ، بل وكذلك بكتب التاريخ التى احتوت على كثير من هذه الروايات ولكنها حورتها طبقا لتصورات القرون الوسطى ولمنهج السرد التاريخى . ان حصة الفولكلور ودوره فى هذه الملاحم ذات المواضيع التاريخية والجغرافية الخيالية متباينان ، وليس من اليسير دوما تحديد صلتها بمصدر ادبى معين . بيد ان «المؤلفين» والرواة العديدين ادخلوا الى الملاحم بموجب مبادىء السرد الملحمى ، وبغض النظر عن مدى صحة الوقائع التى تستند اليها هذه الملحمة او تلك ، وصف المآثر البطولية وحوار الشخوص وكلامهم ، واوضحوا الدوافع التى حدت بالابطال الى القيام بهذا العمل او ذاك ، وقدموا بعض التعليقات اللازمة على الاحداث .

ولما كان الانسان فى القرون الوسطى غير ميال الى التفريق الدقيق بين الحقيقة والاختلاق وغير متساهل مع الراوية الذى يختلق الخرافات عمدا ، فان جميع الملاحم والسير الشعبية تقريبا تذكر اسم المؤلف ،

وهو شخص تلقى المعلومات عن الاحداث من مصادر امينة او اناس موثوق بهم على كل حال ، ان لم يكن بنفسه شاهد عيان على تلك الاحداث . وعلى هذا الاساس غدت السير بحاجة الى نوع من الاستناد ، شأنها شأن الحديث النبوى . وفى بعض الاحيان تذكر الملاحم اسماء اشخاص شهيرين باعتبارهم مؤلفين لها (جاء فى «سيرة عنترة» ان مؤلفها هو الاصمعى) ، وفى احيان اخرى تذكر اسماء اشخاص قليلى الشهرة (جاء فى «سيرة سيف بن ذى يزن» ان مؤلفها هو ابو المعالى) . وعلى كل حال فان ذكر «المؤلف» يستهدف اقناع المستمعين او القراء بان الراوية يستند الى مصدر موثوق به ولا يختلق الاحداث .

* * *

مما لا شك فيه ان «سيرة سيف بن ذى يزن» من افضل نماذج الادب الشعبى العربى . فان سيف بن ذى يزن ، الى جانب عنترة العبسى وابى زيد الهلالى ، واحد من اكثر الابطال شهرة وذيوعا . وان قصته شغلت منذ القرن التاسع عشر مكانة بارزة بين الملاحم والسير التى يرويها المقرئون والمنشدون (٢ ، ص ٤٢٠) . ومع ذلك فان سيرة سيف بن ذى يزن «غير محظوظة» فى البحوث والدراسات العلمية ، اذ ان البحث الوحيد المخصص لها هو حتى الآن كتاب باريت الموجز والذى يتكون بالاساس من عرض مضمون هذه الملحمة مزود بخاتمة تاريخية وجغرافية

غير ضافية (٣) . وقد خصص كريمسكى فى كتابه «تاريخ الادب العربى الجديد» (٤ ، ص ٧٣-٧٦) بضع صفحات لهذه الملحمة وقيم اهميتها تقييما رفيعا . ولم تكن «سيرة سيف بن ذى يزن» قد ترجمت كاملة الى اللغات الاوربية ابدا ، فان قسما منها ترجم الى الفرنسية وصدر فى اسطنبول ، ولكن هذه الترجمة لم تكن فى متناول ايدينا . والحال فان بوسع هذه الملحمة ان تنافس ، من حيث غنى المضمون وتنوعه وجاذبية الحبكة وفنية السرد ، ليس فقط افضل مؤلفات السيرة والملاحم الشعبية ، بل وكذلك نماذج نثر القرون الوسطى التى ادرجت ضمن حكايات «الف ليلة وليلة» الشهيرة فى العالم اجمع .

ان المواقع الجغرافية الوارد ذكرها فى «سيرة سيف بن ذى يزن» تعطى الدليل على ان مصر هى موطن هذه الملحمة . فان تكرار ذكر المواقع الجغرافية المصرية واسماء شوارع القاهرة وحاراتها بدقة يقترن على نحو مدهش مع التصورات الخيالية تماما لدى واضعى الملحمة عن باقى ارجاء العالم الاسلامى . ففى الملحمة يرد ذكر مدن الصعيد والدلتا : اسوان ومنفلوط واسنا واخميم واسيوط ودمنهور وفوه وفارسكوز والاسكندرية ورشيد ودمياط وسمنود وملوى وحلوان وابو قير والجيزة . وتذكر الملحمة اقفهم حارة فى القاهرة – بولاق ، وجزيرة الروضة ومقياس النيل فيها ، وقلعة القاهرة وساحة الرميلة

4*

والخ . ولعل الملحمة قد اقتبست من الفولكلور المصرى فى القرون الوسطى الافكار الخاصة بكيفية نشوء المدن المصرية . فالملحمة تقول ان سيف بن ذى يزن رابط مع قواته فى قلعة القاهرة فى البداية ، ثم انشأ بعد ذلك قرب القلعة مدينة سماها مصر تكريما لابنه . وعلى هذا النحو ظهرت مدن مصرية اخرى (دمنهور والجيزة وبولاق واخميم والخ) بنيت بامر من سيف بن ذى يزن وسميت باسماء ابنائه . وانعكست فى الملحمة كذلك بعض وقائع العصر القديم . ومما لا شك فيه ان الكثير من مشاهد الملحمة مستوحاة من النقوش الجدارية والتماثيل المصرية القديمة التى خلبت ألباب مصريى القرون الوسطى وولدت لديهم تصورات خيالية عن تاريخ مصر . وتتحدث الملحمة عن مدينة نوت التى تحرسها سباع حجرية مسحورة ويقطنها ساحر اعلن الالوهية وادعى انه هو الاله .

ومما يؤكد ارتباط الملحمة بالتربة المصرية (القاهرية على وجه التحديد) احتواؤها على كلمات واسماء من اللغة القبطية ، وذكر اسم رعمسيس والمعتقدات الفرعونية (عبادة الكبش المقدس) .

وتشير الملحمة على نحو اندر الى المواقع الجغرافية خارج حدود مصر ، وهى ليست دقيقة ، عادة ، فى ذكر موقعها . وعلى سبيل المثال : يقوم دمر ، ابن سيف ، بعدة مغامرات فى دمشق . وليس فى ذلك ما يثير الاستغراب . ففى فترة ظهور الملحمة كانت للشام

علاقات سياسية واقتصادية وثقى مع مصر ، وكانت معرفة المصريين لدمشق من الامور المعتادة . بيد ان مؤلفى الملحمة على اطلاع اضعف بكثير على المناطق الشرقية النائية من العالم الاسلامى وذات الصلة الاضعف بمصر فى عهد المماليك . ومن هذه المناطق العراق وفارس . صحيح ان الملحمة تذكر تبريز واصفهان وخراسان وبغداد ولكنها لا تشير الى مواقعها مطلقا . ويبدى واضعو الملحمة معرفة اقل من ذلك باحوال شبه الجزيرة العربية ، فلا يذكرون غير مكة والمدينة وصنعاء وعدن ، ويضيفون اليها مدينة الحمراء التى يصعب اثبات هويتها . وتتضمن الملحمة معلومات خيالية مختلقة كليا عن الهند والصين والحبشة و«بلاد الروم» .

ولا تقل عن ذلك اغرابا فى الخيال اسماء المدن والقلاع التى يحتلها سيف بن ذى يزن . والبعض منها مقتبس من الفولكلور ، فى حين ان البعض الآخر هو من بنات خيال الرواة . والمثال على ذلك «مدينة الدور والسبع قصور» ، عاصمة الملك الحبشى سيف ارعد ، و«مدينة الحديد» عاصمة الملك افراح و«قلعة الثريا» فى بلاد العبيد و«جزيرة الالماس» المسحورة التى يقطنها قاسم العبوس ، والمدينة المبنية من «حجارة الرخام الابيض والمرمر الاحمر» وبلاد كافور ووادى النور والخ . ثم ان المدينة الحمراء التى بناها سيف بن ذى يزن فى اراضى الاحباش واستولت عليها امه الساخطة

قمرية تشبه مدينة النحاس اليمنية الوارد ذكرها فى الاسطورة المعروفة فى جنوب الجزيرة العربية . امـــا جـــزر واق واق فكثيرا ما يرد ذكرهـــا فى الكتب الجغرافية العربية فى القرون الوسطى (٥ ، ص ١٩٣–٢٤٣) .

ومن الامور الصعبة تحديد فترة نشوء الملحمة . فان بطلها الامير الحميرى سيف بن ذى يزن شخصية تاريخية واقعية لعبت دورا معروفا فى تاريخ جنوب شبه الجزيرة العربية ابان طرد الاحباش الذين استولـــوا عليه منذ عام ٥٢٥ (٦ ، ص ٩٤٦–٩٥١) . وتقـول الاخبار التى وصلتنـــا عن الطبرى (٨٣٨–٩٢٣) ان الاحباش احتلوا جنوب شبه الجزيرة فى عام ٥٢٥ ، ومنذ ذلك الحين حكم اليمن عمال حبشيون . وكان قد شن النضال ضد الغزاة معدى كرب الذى هو من زعمـــاء حمير وامرائها . واستنجد معدى كرب ببيزنطة حتى انه رجا امبراطورها الحاق اليمن بممتلكاته . بيـــد ان بيزنطة رفضت تقديم المعونة الى معدى كرب بسبب ارتباطاتها السياسية والتجارية والدينية الوثيقة مـــع الحبشة المسيحية . وعند ذاك طلب معـــدى كرب ، بواسطة مملكة لخم ، المساعدة من الملك الفارسى كسرى انوشروان خصم البيزنطيين . وقد وعد كسرى بالمساعدة ولكن معدى كرب توفى قبل ان يتسلمها .

وبعد وفاة معدى كرب واصل ابنه سيف ، بطل الملحمة ، قضية ابيه . ولم يرغب كسرى بالمجازفة فى

زج قواته كلها فى مغامرة غير معروفة النتائج فى جنوب الجزيرة العربية ، فبعث الى سيف ٨٠٠ مجرم اطلق سراحهم لهذا الغرض وعين لهم قائدا عسكريا هو وهرز الذى دحر الاحباش بمساعدة انصار سيف بن ذى يزن وطردهم من اليمن . وبعد ذلك وقعت اليمن تحت سيطرة الفرس وتعين عليها ان تدفع الجزية للملوك الساسانيين . اما سيف بن ذى يزن فقد عين عاملا على اليمن وظل يمارس السلطة من ٥٧٧ حتى ٥٨٧ حيث قتل على ايدى حراسه الاحباش .

ظل تاريخ جنوب الجزيرة العربية الجاهلى واخبار حروب اليمنيين ضد الاحباش عالقة فى ذاكرة قبائل هذه المنطقة حتى بعد ظهور الاسلام . ويعزى ذلك ليس فقط الى رسوخ التقاليد القبلية البدوية ، بل والى ان الكفاح ضد الاحباش ظل امرا ملحا لانهم كانوا يعتبرون طوال قرون عديدة اعداء الداء للمسلمين . وكانت ذاكرة الشعب فى مصر على الخصوص غالبا ما تستعيد تفاصيل كفاح سكان جنوب الجزيرة العربية ضد الاحباش . فان مصر فى عهد المماليك اضطرت مرارا الى الدخول فى نزاع ضد الحبشة والى خوض النضال من اجل السيطرة على السودان والصومال . ولذلك «امتصت» اخبار حوادث الحرب العربية الحبشية اساطير اضافية كثيرة واضفى طابع البطولة الخارقة على شخصية سيف بن ذى يزن . ان العدو اللدود لسيف بن ذى يزن فى الملحمة ، سيف ارعد ، هو

شخصية غير خيالية . فهو مجوسى حكم الحبشة فعلا (١٣٤٤-١٣٧٢) واضطهد المسلمين من رعيته فى المناطق الشرقية من الحبشة .

وكانت اسباب النزاعات بين مصر والحبشة فى منتهى التنوع . ومن هذه الاسباب ان الملك الصالح صالح ، ملك مصر ، اراد ان يثار للمسلمين المضطهدين فى الحبشة ويرد على غارات الاحباش على صعيد مصر ففرض ضريبة ضخمة فى عام ١٣٥٢ على بطريرك الاسكندرية مرقص وزج البطريرك فى السجن عندما رفض دفع الضريبة . وجوابا على ذلك القى سيف ارعد القبض على تجار مصريين كانوا موجودين انذاك فى الحبشة وارغمهم على اعتناق النصرانية مهددا اياهم بالموت . ولم يكتف سيف ارعد بذلك فبعث فصيلة خاصة من الخيالة مكلفة باعاقة دخول القوافل التجارية المصرية الى الحبشة ، مما الحق ضررا كبيرا بالتجارة المصرية واثار التذمر والاستياء فى مصر . وبعد خلع الصالح صالح اطلق الناصر حسن (١٣٥٤-١٣٦١) ، ملك المماليك الجديد ، سراح البطريرك . وبعد ان تولى الملك الظاهر برقوق الحكم فى عام ١٣٨٢ ارسل الى الحبشة مبعوثين خاصين يحملون اقتراحات الصلح . وفى الطريق الى الحبشة علم هؤلاء بنبأ وفاة سيف ارعد . ثم استقبلهم الملك الحبشى الجديد داود (١٣٨٢-١٤١١) بترحاب وارسل بدوره مبعوثيه الى الظاهر برقوق مع هدايا ثمينة (٧) .

ويستنتج من ذلك ان المصريين كانوا على اطلاع جيد على عداء سيف ارعد للمسلمين . فصور خيال الرواة ارسال المبعوثين الى الجبشة على انه حملة عسكرية مظفرة ، وارسال هدايا داود على انه تعبير عن الخضوع ودفع الجزية .

وهكذا حدث نوع من الخلط بين الاحداث . فقد نقل خيال الشعب البطل الجاهلي سيف بن ذى يزن الى عصر المماليك وجعله يقود الحرب ضد ملك الحبشة بدلا من ملوك مصر الذين لم يكونوا ، على ما يبدو ، يتمتعون بتقدير كبير لدى ابناء الشعب . ولعل من الاصح القول ان الخيال الشعبى نقل الامير الحميرى سيف بن ذى يزن وخصمه الملك الحبشى سيف ارعد الى عصر اصطلاحى مفترض اجتمعت فيه بشكل خيالى سمات شبه الجزيرة العربية فى الجاهلية وسمات مصر فى القرون الوسطى .

تلك هى بعض المنطلقات لتحديد زمن وضع الملحمة . لقد ظهرت هذه الملحمة فى وقت متأخر دون شك بالرغم من ان مؤلفيها ينسبون شكليا الاحداث الجارية فيها الى العصر الجاهلى . بديهى انه ما كان بوسع الملحمة ان تظهر قبل النصف الثانى من القرن الرابع عشر ، اى قبل عهد الملك الحبشى سيف ارعد الذى هو من ابطالها الرئيسيين . وما كان بوسع هذه الملحمة ان تظهر كذلك على اثر وفاة سيف ارعد ، اذ ان طراوة ذكرى الاحداث المرتبطة باسمه كانت تحول

دون تفسيرها بالشكل الخيالى المفرط الذى فسرت به فى الملحمة . ويستنتج مما ذكرنا ان هذه الملحمة (او اجزاءها الاولية) تعود الى فترة ليست اقدم من القرن الرابع عشر . وتتجلى بشكل خيالى فى بعض سمات الملحمة ، كما سنبين ادناه ، خصائص نظام الدولة المصرية فى عهد المماليك . كما ان المصطلحات ذات الاصل التركى والواردة فى الملحمة (مثل الانكشارية والاغوات والخ) تدل على ان الصيغ الاخيرة التى وصلتنا من هذه الملحمة تعود الى فترة السيطرة العثمانية . وكان واضع احدث صيغة للملحمة قد حاول ، وهو يستعرض احداث الماضى غير البعيد ، ان يكيفها لسمات الماضى البعيد ، ولكنه لم يفلح طوال الوقت فى ذلك ، ولذا تبدو فى الملحمة ، بين الحين والآخر ، خلافا لرغبة واضعها ، وقائع من اواخر القرون الوسطى . وبالاضافة الى هذا «الخلل» العفوى فى تسلسل الحوادث ، والناجم عن قلة معرفة المؤلف باحداث العصر الجاهلى ، نجد فى الملحمة «خللا متعمدا» بهذا الخصوص ، حيث يستعين الراوية عمدا بالمصطلحات والوقائع المفهومة لدى المستمعين ، عندما يتحدث عن مراتب الحاشية والجيش (الوزير والحاجب) وعن القوات العسكرية (الانكشارية) وعن اخلاق افراد الحاشية وعاداتهم وهلمجرا .

ان واضعى الملحمة قليلو الاطلاع على الخواص المعيشية والاجتماعية والتاريخية للحياة الجاهلية فى

شبه الجزيرة العربية . صحيح ان سعدون ، وهو احد ابطال الملحمة ، الذى وصل برفقة سيف بن ذى يزن الى مدينة الملك افراح قد رفض ، حسب التقليد البدوى ، المبيت فى القصر فطلب ان تنصب له خيمة فى العراء . بيد ان استعادة الذكريات البدوية هذه تتسم بطابع مسرحى تمثيلى وقلما تشبه الصور الفعلية لحياة البدو . ثم ان واضعى الملحمة يثيرون الدهشة بجهلهم لتاريخ الجزيرة العربية القديم ولما ورد فى القرآن من روايات مأخوذة عن الكتاب المقدس . فان الزعم الوارد فى الملحمة والقائل بان يثرب وزير الملك ذى يزن قد انشأ بامر من الملك مدينة فى واد مزدهر واطلق عليها اسمه هو ، «يثرب» ، يمكن اعتباره صدى ضعيفا للحقيقة المعروفة والتى تقول ان قبيلتى الاوس والخزرج اللتين قطنتا المدينة المنورة هما فى الاصل من جنوب الجزيرة العربية . ولا يتسنى للمرء ان يستشف الا صلة بعيدة بين ما جاء فى الكتاب المقدس والقرآن عن نوح وابنائه وبين ما تكرره الملحمة من ذكر «للعنة نوح» التى وجهها ، كما يزعمون ، الى ابنه حام ، فحكم على احفاده السود بالعبودية والخضوع للبيض .

بيد ان الملحمة تورد بدقة اكبر العديد من تفاصيل الحياة المصرية فى عهد حكم المماليك . فالملوك فيها محاطون عادة بطائفة كبيرة من القادة العسكريين والمعاونين والحجاب . وبعد النصر النهائى

على سيف بن ارعد يقوم سيف بن ذى يزن بتقسيم الغنائم حسب الاصول الاسلامية ، فيأخذ لنفسه الثلث ويوزع الثلث الثانى على القادة العسكريين ويـــوزع الثلث الثالث على الجنود . وكما هو شأن موظفـــى المماليك يتلقـــى الكهنة والسحرة فى مدينة قيمـــر مقاطعات واراضى ومرتبا لقاء خدمتهم . بيد ان انظمة المماليك لا تحظى باستحسان الرواة . فقد ورد فى الملحمة ان الحاجب السابق لذى يزن من المدينـــة الحمراء مثل ذات مرة امام الملك الحبشى سيف ارعد وتشكى من الملكـــة الساخطة قمرية التى جنـــدت السودانيين والعرب والاحباش والخدم والعبيد وشكلت منهم قوات شديدة البأس . وقال الحاجب متشكيا : كنا نجمع الاموال ونجبى الضرائب من المدن والارياف ، بينما تنفق هى على الجيوش اكثر مما على المقربيـــن اليها . وكانت تقول لجنودها : هذه البلاد بلادنا . ولكنها ارغمتنا على الخضوع لانصارها وحولتنـــا الى رعية بسطاء ، فى حين كنا فى السابق من كبار موظفى الدولـــة . لقد جعلت من عبيدها وزراء وحجابا . . . مـــن السهل على القارئ ان يتعرف فى هذا الوصف على مصر فى عهد المماليك .

وبوسع المرء ان يتحسس فى اللوحة الاجتماعيـــة العامة للعالم ، كما تصفها الملحمة ، مع ما يلازمها من ترابط وتبعية وخضوع بين الابطال ، التسلســـل الادارى الهرمى لتركيب المجتمع المصرى فى فترة حكم

المماليك . فالدويلات التى تصفها الملحمة ، شأنها شأن المجتمع الاسلامى فى القرون الوسطى عموما ، تشكل هرما يتربع على قمته الملك ووزراؤه والامراء والقادة العسكريون ، ويتواجد فى القاعدة الرعية من سكان المدن الذين لا يحلمون بشىء غير طيبة ملكهم وعدالته . ان حياة كل شخص متوقفة على ارادة من هو اعلى منه مقاما وعلى القوى السحرية التى لا تخضع للضبط ، علما بان هذه القوى تسيطر على الانس والجن على حد سواء . وهناك بعض التفاصيل الهامة التى اضيفت الى الملحمة فى فترة السيطرة العثمانية . فان الجب الذى وقع فيه سيف بن ذى يزن فى احدى مغامراته العديدة مغطى بسطح من الرصاص وهو يشبه ، على هذا الاساس ، السجن المرعب فى اسطنبول (القلعة ذات الابراج السبعة) والذى كان السجناء يهلكون فيه بمنتهى السرعة .

ومن المرتكزات الاساسية فى موضوع سيرة سيف بن ذى يزن الرواية الخاصة بتغيير مجرى النيل الذى تحول ، كما تزعم الملحمة ، نحو الاراضى المصرية . ان النيل فى جميع العصور مصدر الحياة بالنسبة لمصر ، حيث يؤمن خصوبة الاراضى المحيطة به والتى تختلف كل الاختلاف عن الصحارى القاحلة المنبسطة فى المناطق التى لا تصلها مياه النهر اثناء المد . وكان المصريون منذ اقدم العصور يضعون الاساطير عن النيل . وانعكس صدى هذه الاساطير على ملحمة

سيف بن ذى يزن فى ذكر «كتاب النيل» السحرى الذى يكتسب مالكه قوة تجعله يسيطر على مجرى النهر ويحوله الى حيث يشاء . وهذا ما فعله سيف بن ذى يزن ، ذلك البطل المتعلم الذى امن الخصب للاراضى المصرية والرخاء لمصر وسيطرة المصريين على الاقطار الافريقية المجاورة .

ولعل الرواة قد تحسسوا سخف هذه الخرافة من الناحية التاريخية فراحوا فى آخر الملحمة «يصححون» الخطأ ويقولون ان النيل كان فى الازمان السحيقة ، قبل الطوفان ، يجرى فى اراضى مصر ، ولكن مياهه غدت ضحلة فيما بعد واجتاحت الرمال مجراه فلم يعد يروى الحقول .

وخلافا للتصورات الواسعة والناضجة لدرجة كبيرة لدى الجغرافيين العرب فى القرون الوسطى تزعم الملحمة ان النيل ينبع من معين تحت الارض ، ويجرى من هذا المعين نفسه نهران جوفيان (الفرات والنيل) ونهران سطحيان (سيحون وجيحون) . وتقول الملحمة ان «الرهق الاسود» هو الذى حفر مجرى النيل ، وان تفرع النهر فى الدلتا من فعل الساحر الشرير سيسبان الذى يعيش فى تلك المنطقة . وبهذا الشكل الخيالى الاسطورى الغريب جسدت الملحمة اهتمام المصريين غير المتعلمين من سكان المدن بماضى بلدهم التاريخى والجغرافى .

وتستعرض الملحمة بدقة اكبر ، وان بالخطوط

العريضة فقط ، الاحداث التاريخية المرتبطة بنشر الاسلام واجتثاث الوثنية . فان نشر الاسلام هو الحافز والخاتمة لاغلبية الاحداث الجارية فى الملحمة . وتنعت الملحمة سيف بن ذى يزن دوما بانه «مبيد اهل الكفر والمحن» . وحتى عندما يتوجه سيف للبحث عن زوجته الحبيبة منية النفوس يعلن جهارا انه يتوجه الى الحرب المقدسة . وتتكلل جميع انتصارات سيف بن ذى يزن وابنائه بتحويل الملوك المقهورين ورعيتهم الى مسلمين عنوة . وحتى الحرب ضد الحبشة المسيحية تصورها الملحمة على انها حرب ضد الوثنيين .

وتقسم الملحمة العالم كله ، من انس وجن ، الى اخيار – المسلمين ، والى اشرار – الوثنيين والمجوس ، وحتى الجن والمردة يقسمون الى اخيار واشرار . والذين يعتنقون الاسلام ويساعدون بطل الملحمة يصبحون اثناء السرد من معسكر الاخيار مهما فعلوا فى الماضى . ويعتبر الامتناع عن اعتناق الاسلام دليلا قاطعا على الكفر والخبث . ويظل ابشع شخوص الملحمة – قمرية والثريا الزرقاء وغيرهما – «فى غيهم يعمهون» . اما سيف بن ذى يزن نفسه فقد كان فى السنوات الاولى من حياته جاهلا بالقانون الالهى ، ولكنه اعتنق الاسلام بتأثير الشيخ الحكيم جياد . وبما انه عاش لامد طويل قبل ظهور الاسلام فان الدين الذى يعتنقه هو نوع من انواع التوحيد

الذى دعا اليه ابراهيـــــم الخليل ، مع انه ينعـــت بالاسلام .

ان الله العلى العظيم هو الذى قرر مصائر ابطال الملحمة ، وهو يتدخل فى شؤون الحياة الدنيا دومـا لكى ينصر عباده وينقذهم من الاخطار . فعندما ترفع تمرية الخنجر فوق رقبة ابنها الوليد الذى قدر لـــه ان يحقق مآثر عظمى فيما بعد ، تتجمد عروق يدها فى الحال بارادة العلى العظيم . وعندما يأمر ملك القلعة المسحورة بالقاء سيف بن ذى يـــــزن فى اليم يحضر الخضر فى الليل فيجعل الجلاد يعتنق الاسلام . وبعد ذلك ينقذ الجلاد سيف بن ذى يزن من الهلاك . وفى الجب يصلى سيف بن ذى يزن ويبتهل الى اللـــــــه فتنقذه عاقصة اخته فى الرضاع على الفور . وعندما تحاول الفارسات الرهيبات فى مدينة البنات ان يختطفن سيف بن ذى يزن ومنية النفوس ويقتلنهما يجعـــل الخضر ملك الفرس شاه الزمان يعتنـــق الاسلام فى مدينة تبريز ويبعث به مع قواته لنجدة سيف بـــن ذى يزن . ان امثال هذه المشاهد فى الملحمة لا تعد ولا تحصى . فحالما يواجه البطل مصيبة ما يكفيه ان يطلب النجدة من الله او ان يهتف : «الله اكبر» حتى تتم معجزة انقاذه على الفور .

ان الملحمة لا تكتفى برفض الوثنية ، بل تحاول تفنيدها والحط من سمعتها بكل الوسائل . فهـــى تصور عبادة «كتاب النيل» او عبادة الكبش فى وادى

الطودين بمنتهى السخف والقرف : فالملك يغسل وجهه ببول الكبش . ويعتقد سكان الوادى ان بعر الكبش يزيل الرائحة الكريهة من الفم ويساعد فى علاج الامراض . وتنهال شامة على الكبش المقدس بالضرب وتأكل طعامه ، وفيما بعد ينحره سيف بن ذى يزن ويأكل لحمه . وبذلك تكشف الملحمة عن عجز «الالوهية» الوثنية وزيف معتقداتها .

ولكن الاساس الوثنى كان لا يزال متينا فى وعى ابطال الرواية وواضعيها بالرغم من التصريح بالتوحيد . فان السحرة والعرافين الكثيرين يتصرفون بارادة الله . وهناك كثير من الاسرار التى لا يعرفها الا الله وعاقلة الحكيمة . وتكاد الملحمة تضع خالق الكائنات فى مصنف واحد مع القوى السحرية ، وتفسر جبروته بروح المعتقدات الشعبية التى تعود اصولها الى الوثنية الجاهلية . ان «سيرة سيف بن ذى يزن» على العموم اثر رائع من اثار الوعى الدينى التوحيدى البدائى الذى لا تزال فيه فكرة الخالق الواحد الجبار العليم وثنية وحتى سحرية فى الواقع .

* * *

وخلافا للروايات الملحمية الشعبية التى تعود بأصلها الى الاساطير القصصية القديمة والتى يشكل الموضوع الملحمى البطولى اساس معظمها ، فان هذا الموضوع الملحمى البطولى فقد قوته

الشعرية الاولية فى النتاجات المماثلة المتأخرة (قارن ذلك بسيرة عنترة) ، كما حلت محلـــه فى معظـــم السرد العناصر الاسطورية الرومانسية وعناصر الغرام والمغامرة . ففى ملحمة سيف بن ذى يزن ايضا نجد الموضوع الملحمى البطولى العام غاصـــا بالشخوص والمواضيع المذكورة (وخصوصا فى الاقسام المبكرة والاكثر قدما) ونجده احيانـــا يلعـــب دور الاطار الاصطلاحى للمضمون الاسطورى المغامر فى الملحمة ، حتى ان هذا المضمون يحجـــب ويزيح موضوعهـــا الاساسى احيانا . ويمكن ملاحظة مثل هذه الانتقالات من الثقافة القديمة الى ثقافة العصور الوسطى المتأخرة فى الملحمة على اصعدة عديدة : من السرد الملحمى الى الحكايات ، ومن السرد البطولى الى المغامرات ، ومن الجمالية والآداب السلوكية البدوية الى الاخلاق الاسلامية والى المثل العليا التى تكونت فى اذهـــان سكان مدن القرون الوسطى .

ان التاريخ الطويل والمتعدد المراحل لوضـــع سيرة سيف بن ذى يزن التى تعتبر نتاجا موحـــدا وقويما من حيث البنية التركيبية بالرغم من غنـــى حوادثها وتنوعها وكثرة مؤلفيها قد جعل منها اثـــرا فريدا للتحول الاساسى الذى طرأ على اشكال حيـــاة المجتمع العربى فى القرون الوسطـــى وعلى وعيـــه الدينى وتصوراته الشعبية وحالته النفسية وتفكيره . وتكتسب شخصية البطل الرئيسى اهمية كبيرة مـــن

هذه الناحية . فان سيف بن ذى يــزن الذى هــو شخصية «وسطية» بين البطل الاسطورى القديــم وبين الامير الاقطاعى انما يتمتع بجميع السجايــا التقليدية التى تميز البطل الملحمى . فهو ، قبــل كل شيء ، شخصية متميزة من حيــث النســب – فالملحمة تقول ان نسبه يعود مباشرة الى سام بــن نوح – ومن حيث المظهر الخارجى على حد سواء . فهو من المختارين الذين اصطفاهم الله . ويتجلى ذلك بعد ولادته مباشرة . فقد ولد «ذكرا كانه البدر» و«على خده شامة» تميزه عن جميع البشر وتدل على الرسالة الخاصة التى يتعين عليه اداؤها فيما بعد . كــانت امه الشريرة قد القت به فى الصحراء فارضعته ظبيــة فى بادئ الامر ، ثم ارضعته ملكة الجن ، وعندمــا بلغ السابعة من العمر بدت عليــه ملامــح الابطال وطباعهم فرفض ركوب حصان وديع «فأتوا له بجواد ادهــم كانــه الليــل اذا اظلــم يطــوى الارض بالخبب . . .» . وكان من ارومة اصيلــة فالتقط الرمح وامتشق السيف وتوجه الى ساحة المدينــة وراح يبارز المحاربين المحنكين فينتصر عليهــم جميعا بالطبع . وفيمــا بعد بز بجماله وفضائلــه ومهارته الحربية جميع ابناء زمانه حتى راح الشعراء ينظمون القصائد فى شجاعته وبسالته .

ان سلوك البطل اليافع كما تصوره الملحمة ، لا يخلو من الشوائب اذا تناولناه من وجهة نظــر

الاخلاق الاسلامية فى القرون الوسطى ، ولكنه يتجاوب مع تصورات العرب القدامى عن السجايا التى ينبغى ان يتحلى بها الفارس البدوى الحقيقى . فى سن الفتوة عاش سيف بن ذى يزن فى بلاط الملك افراح فكان يغيظ الصغار والكبار من فقراء وامراء . وكان سكان المدينة قد اشتكوا منه الى الملك مرارا ، ولكن هذا تسامح معه نظرا لشبابه وفتوته . ومما له دلالته ان الملحمة لا تستهجن اعمال سيف بن ذى يزن هذه ، حتى ان الرواة يعربون عن اعجابهم بها ويعتبرونها مظهرا من مظاهر جراة الابطال . وكان هذا السلوك غير المحمود من طباع ذى يزن والد سيف . فعندما اراد ذو يزن الاستيلاء على اراضى ملك بعلبك دعاه فى البداية للمبارزة ، وبعد ان انتصر عليه استولى على ثروته واملاكه وقتل فرسانه .

ولكن سلوك سيف بن ذى يزن فيما بعد صار يشبه سلوك الفرسان المغاوير . فهو ينقذ النساء اللواتى سجنهن الساحر الشرير ويطلق سراح الاسرى الذين اسرهم سعدون ويتمثل دوما بالاقوال المأثورة عن الفضيلة والشهامة والاباء والخ .

وكما هو شان ابطال الملاحم ينخرط سيف بن ذى يزن فى معارك لا تعد ولا تحصى ضد جحافل الاعداء ويبيد آلافا منهم . ولا يدخر الراوية وسعا فى وصف مآثره فيضفى عليها كل انواع المبالغة . فالهضاب والجبال تتناثر وتنهار من صرخته . وعندما يستعرض

سيف بن ذى يزن قوته ومهارته فى استخدام السلاح فى مباراة مع عطمطم يخترق برمحه جذع شجرة جوز ضخمة بوسع المرء ، كما يقول الراوية ، ان يسير ساعة كاملة فى ظلال اغصانها الوارفة .

وكما يفعل ابطال الملاحم الآخرون يهجو سيف بن ذى يزن خصمه ، قبيل المبارزة ، ويمتدح نفسه فيشيد بحسبه ونسبه ومآثره البارزة . وتمتزج فى كلامه المدائح العربية الجاهلية التقليدية مع مشاعر العزة لدى المجاهدين الاسلاميين . وهو يفلح فى مصارعة الاسد ويقاتل العمالقة والمردة .

وتتضمن سيرة سيف بن ذى يزن جميع الاحداث والمواقف الاساسية المعتادة فى الملاحم فهو يجترح المآثر والبطولات ويحصل على السلاح المسحور منذ القدم . وبموجب التقاليد الملحمية ، يتسلم هذا السلاح من عجوز كريم المحتد هو ابن سام بن نوح ، ويتوسط بينهما شيخ مسلم تقى .

ومن مواضيع الملحمة كذلك مسألة التآخى . وكما هو الحال عادة ، تسبق التآخى مبارزة بين الفارسين اللذين يتآخيان فيما بعد .. علما بان البطل الرئيسى يتفوق على اخيه بمنتهى الصعوبة . وبموجب المخطط الملحمى تبنى ، مثلا ، العلاقات بين سيف وبين ابى تاج وميمون ودمنهور وغيرهم . وتلعب دورا هاما فى قصة سيف بن ذى يزن امه قمرية

5—72

ومستشارا الملك سيف ارعد سقردويون وسقردويس وغيرهم .

بيد ان سيف بن ذى يزن ، خلافا لابطال الملاحم الكلاسيكية الذين يعولون على قواهم الخاصة فى كل شىء ، انما يتوكل على الله فى المقام الاول . فان قوة البطل وبسالته لا تلعبان الدور الحاسم الا فى مشاهد قليلة من الملحمة . فالبطل مدين باغلبية انتصاراته ومآثره للسلاح المسحور او لمعونة القوى الخارقة (لسحر عاقلة وبرنوخ ولاخت سيف بالرضاع الجنية عاقصة وللجنى عيروض وغير ذلك من القوى والكائنات الخيالية) . ثم ان المخاطر والصعوبات العديدة التى تكتنف طريق سيف بن ذى يزن تذلل باغلبيتها ليس بفضل قوته الهائلة وبسالته بقدر ما بفضل المساعدة الخارقة او معجزة المصادفات الجارية بمشيئة الله الذى يرعى دوما بطل الملحمة المختار . وفى مقدمة معينى سيف بن ذى يزن الله العلى العظيم وكذلك اخته فى الرضاع عاقصة . ويؤكد سيف انه يستعين بالله العلى القدير وباخته عاقصة فى ساعة المحنة . ويرمز ذلك الى مفهومين للوجود– المفهوم البدائى القبلى وتصوراته عن وشائج القربى والمؤازرة بين ابناء الفخذ الواحد او القبيلة الواحدة ، والمفهوم العقائدى الدينى الملازم للاوساط الاسلامية من سكان مدن القرون الوسطى المتوكلين على الله والمعولين على مشيئته ومعونته .

وكما هو شأن جميع ابطال الملاحم يتميز سيف بن ذى يزن بالطيش ونفاد الصبر ، فهو يحنث بوعده لعاقلة ويدخل الضريح الذى يضم «كتاب النيل» ، وذلك بسبب حنينه الشديد الى ارض الوطن والى عروسه .

ان سيف بن ذى يزن نزيه الى حد السذاجة وهو مستعد دوما لمواجهة اى خطر فى رغبته الجامحة لاكتشاف المجهول ورؤية الامور بام العين حتى ولو اضطر الى تجرع كاس الموت .

ويتحول الطيش البطولى التقليدى الملازم لابطال الملاحم فى طباع سيف بن ذى يزن الى روح المغامرة ذاتها التى نجدها فى حكايات «الف ليلة وليلة» حيث تقرر مصائر الابطال وتملى سير الاحداث . ومما له دلالته بهذا الخصوص ان سيف بن ذى يزن يدعى بانه واحد من التجار البحريين ويقص حكايات شبيهة بحكايات السندباد البحرى . وهو يفعل ذلك مرارا على مدى الملحمة بغية توضيح الاسباب التى حدت به لزيارة هذا البلد او ذاك .

وكما هو شأن البطل الملحمى يتميز سيف بن ذى يزن بطيبة القلب ، ولذلك فهو عرضة لدسائس اعدائه الغادرين (وخصوصا امه) . بيد انه لا يجوز القول ان سيف يخلو من التحايل والابتداع ، اى السمتين اللتين تميزان سكان مدن القرون الوسطى اكثر مما تميزان ابطال الملاحم . فهو يبدى على الفور عذرا مقنعا كى يتخلص من الزواج من العملاقة ،

ويستخدم حيلة ذكية كى يحصل على قلنسوة افلاطون (طاقية الاخفاء) .

ويتحلى سيف بن ذى يزن بكثير من الفضائل التى يتحلى بها سكان مدن القرون الوسطى . فهو يرفض نهب شامة ويعلن لصديقه بانه لن يتزوجها الا شرعيا . وبسبب الحياء يتردد امدا طويلا فى خطبة شامة من ابيها الملك افراح ولا يقدم على ذلك الا بعد اصرار شامة نفسها . ثم ان غدر قمرية ام سيف وحقدها ومحاولاتها للفتك بابنها سبع مرات لم تجعله يتطاول عليها ابدا .

ان طباع سيف بن ذى يزن المتميزة بخصائص ملحمية عامة ، واصطلاحية فى الغالب ، كثيرا ما تتكيف حسب مثل وتصورات رواة الملحمة المتاخرين والمستمعين اليها .

ففى البداية تؤكد الملحمة ان لسيف بن ذى يزن رسالة خاصة . فهو الذى سيشيد المدن ، وهو «سائق النيل من بلاد الحبش الى اراضى الامصار» ، اى ان رسالته هى رسالة البطل المتعلم ، او ، ان صح القول ، مؤسس الحضارة المصرية . «فالبطل المتعلم هو الشخصية الرئيسية فى فولكلور المجتمع ما قبل الطبقى ، تلك الشخصية التى تدور حولها مختلف المواضيع ذات الطابع الميثولوجى والاسطورى . . . والبطل المتعلم يغدو عن قصد او بدون قصد خالقا للعالم المعاصر له . ومن المجالات

التى ينشط فيها البطل المتعلم تحضير النار والحبوب وادوات العمل الضرورية للانسان . . . وكذلك نور الشمس والقمر والنجوم . . . والماء العذب . . . ومن اليسير ان تتعرض الحكايات عن الابطال المتعلمين التى تنفصل عن اصلها الفولكلورى الى التحوير الدينى» (٨ ، ص ٢٥-٢٩) .

ويبدو انه على هذا النحو بالذات جرى تحوير موضوع ملحمة سيف بن ذى يزن ، اذ ان قصة النيل تغدو بمثابة اطار للسرد ، وكأنما تزيحها رسالة اخرى لسيف بن ذى يزن هى رسالته كمحارب اسلامى ، «يبيد اهل الكفر والمحن» بالسيف البتار ، واحيانا يقنع بالتى هى احسن عددا كبيرا من الملوك ورعاياهم وكذلك السحرة والعرافين وحتى الجن باعتناق الاسلام .

فى هذه الملحمة الواسعة النسيج عدد كبير من الشخوص التى تتكون اغلبيتها من شخصيات تقليدية متكررة : الفرسان البواسل والملوك والحكماء والعمال والوزراء والسحرة والحسناوات والجن ذكورا واناثا وهلمجرا . ويضع سير حوادث الملحمة العاصف هذه الشخوص او تلك فى مرتبة الصدارة كل مرة ، ولكن الراوية يستخدم فى الغالب شخوصا جاهزة ذات طباع متكررة وحيدة الجانب دون ان يترك لنفسه وللمستمع او القارئ فرصة استشفاف اصالتها الفردية من وراء الانماط الجامدة . ولا نجد الا بعض الشخوص «المختارة» موصوفة

باسلوب حى جذاب ، حيث يمكن اعتبارها تجسيدا لطباع نموذجية . ومن هذه الشخوص قمرية الغادرة وعاقلة الحكيمة وزوجات سيف بن ذى يزن طامة وجيزة ومنية النفوس ، واخته فى الرضاع الجنية عاقصة . ففى رسم صور هذه الشخوص يبدو اهتمام واضعى الملحمة بالحياة الروحية للابطال وحتى حالتهم النفسية (ومن اهم الشخوص من ناحية التجسيد النفسانى صورة عاقصة) .

ويلعب دورا كبيرا فى الملحمة الحكماء والسحرة والعرافون من كل شاكلة وطراز . ولا يصعب على المرء ان يتتبع من خلال تصويرهم تحول الكهنة الوثنيين الى حكماء اسلاميين طيبين او الى مستشارين اشرار غادرين (من امثال سقرديون وسقرديس) للملك الحبشى .

ومن مستلزمات الملاحم وجود شخصية الناصح الحكيم الذى يختلف عن البطل باطلاعه على الماضى ومعرفته للمستقبل حيث يستطيع ، بواسطة السحر ، ان يتكهن بما سيحدث فى القريب العاجل . وهو بحكمته وحذره يحد من حماس البطل الملحمى الشاب الباسل اذ ان اندفاعه وطيشه يمكن ان يؤديا الى الاضرار بالقضية العامة . وفى ملحمة سيف بن ذى يزن نجد دور الناصح الحكيم «موزعا» على عدة شخوص ، وفى مقدمتها شخصية يثرب وزير سيف بن ذى يزن والذى استنبط مما قراه فى التوراة والانجيل

وشرائع ابراهيم ومزامير داود اسم النبى المرتقب محمد وآمن به . وانشأ مدينة يثرب التى سميت باسمه وساعد سيف بن ذى يزن على اعتناق الدين الحنيف . ثم ان الوزير يشرف على مراسلات سيف بن ذى يزن لان هذا الاخير غير متضلع فى اللغة . وكما هو شأن الحاكم المتسلط والمتقلب الاطوار والمحب للشهرة يبدى سيف بن ذى يزن طوال الوقت مختلف الافكار الطائشة ، بيد ان الوزير الحكيم يعمل على التخفيف من غلوائه . وعندما يصمم سيف بن ذى يزن على نقل الكعبة الى اليمن يتلقى جزاءه من الله ويتخلى عن مشروعه هذا . ولكن عندما يعرب سيف بن ذى يزن عن رغبته فى فتح الشام لكى يكون السيد الجبار الوحيد فى العالم لا يبدى الوزير يثرب اعتراضه على ذلك ، لانه يرى ان هذه الحملة امر نافع لنشر الاسلام . وعلى هذا النحو كأنما ترمز الملحمة فى حملات سيف بن ذى يزن منذ الفصول الاولى الى الفتوحات الاسلامية العربية المرتقبة .

ثم ان الحكماء فى حاشية سيف بن ذى يزن هم فى الوقت ذاته سحرة اسطوريون . ومنهم الشيخ الناسك جياد الذى جعله سيف يعتنق الاسلام والذى يحدث سيف عن اصله ونسبه ورسالته المرتقبة ويساعده فى الحصول على «كتاب النيل» . ومنهم كذلك الناسك عبد السلام الذى يعبد الله ويساعد عاقصة فى اطلاق سراح سيف من الجب ، وفيما بعد يقضى

نحبه بين يدى سيف . ومنهم الساحر اخميم المكلف بتسليم كنوز سام وسيفه البتار الى سيف بن ذى يزن . ومنهم ايضا السيد الخضر الذى يوجه اعمال السحرة الطيبين ويساعد سيف فى دخول مخبأ كنوز سليمان . وتضفـــى الملحمـــة مختلف الاوصـــاف الايجابية على الساحر برنوخ ، كبير السحرة ، والذى كان مجوسيا فى البداية ثم اعتنق الاسلام بتـــاثير رجل رهيب رآه فى المنام . وراح هذا الساحر الوثنى سابقا يساعد سيف بن ذى يزن فى اعماله ، علمـــا بان قوة سحره ازدادت مرارا بعد ان اعتنق الـــدين الحنيف . وهذا ما حدث ايضا للساحر نوت الذى لم يكن يؤمن بشىء ، وهو ما حدث كذلك لكثيريـــن غيره .

وتلعب دورا خاصا فى حاشية سيف بن ذى يزن الساحرة الحكيمة المغربية عاقلة . فهى متضلعة فى التحايل والتضليل ولكنها تساعد سيف بن ذى يزن لانها اطلعت على مشيئة الله الذى اراد له ان يحضر «كتاب النيل» ويسوق «النيل من بلاد الحبش الى اراضى الامصار» . وليس بوسع الساحرة عاقلة ان تعترض على مشيئة الله . فالملحمة تؤكد ان من المستحيل الاعتراض على مشيئته . ثم انها كانت تتوخى هدفا شخصيا هو تزويج سيف بن ذى يزن من ابنتهـــا طامة . ومن طباع عاقلة اقتراف الخيانة . فهى عندما تساعد سيف بن ذى يزن تخدع بمنتهى التفنن ملك

مدينة قيمر الذي يعتمد عليها فى كـل شىء . وعلى العموم فان الساحرة عاقلة قليلة الشبه بالحكماء الاتقياء الذين تتحدث عنهم الملاحم . فهى اقرب الى رجال الحاشية الماكريـن المتفننيـن فى القرون الوسطى . وفى مواجهة السحرة الطيبين تقف طائفة مـن السحرة الاشرار الحاقدين على الاسلام والـذين يسعون بكل الوسائل الى الفتك بسيف بن ذى يزن . وهم مطلعون على رسالته خير اطلاع بفضل التنبؤات والاشارات الرمزية . وفى مقدمـة هؤلاء السحـرة الشريران الغادران سقردويون وسقردويس مستشارا ملك الاحباش سيف ارعد وعامله افراح . وتركـز الملحمة كل الاصباغ الكالحة فى رسم صورتى هذين المستشارين الشريرين . علما بان شخصية الناصح او المستشار الشرير لدى الحاكم او العامل هـى شخصية سلبية تقليدية فى النثر العربى الحضرى . وقد اعتاد الرواة على نعت سقردويون وسقـردويس «بالملعونين» وارغامهما على الفرار من سوح القتال مجللين بالعار . ويحملهما الرواة على ان ينطقا باقوال تعود عليهما بالخزى حيث يفضلان عيشة العار على الموت . ومما يلفت الانظار ان اعمال سقردويـون وسقردويس «الملعونين» لا تختلف كثيرا عن اعمال الحكيمة عاقلة وبعض اعوان سيف بن ذى يـزن الذين لا يستنكفون ، هم ايضا ، من استخدام اكثر الوسائل غدرا لبلوغ اهدافهم . ولعل توقعات ومخاوف

سقردويون وسقردويس صحيحة ايضا ، فهما يعملان لتحقيق مصالح سيدهما مثلما يعمل ناصحو سيف بن ذى يزن الحكماء لتحقيق مصالحه . والفرق بين «الملاعين» و«الحكماء» يكمن فيمن يخدمونه . فاذا كانوا يخدمون سيف بن ذى يزن فهم «حكماء» ، واذا كانوا يخدمون اعداءه فهم «ملاعين» ، وليس هناك معيار اخلاقى آخر لتقييم تصرفاتهم .

يحوك سقردويون وسقردويس الدسائس ضد سيف بن ذى يزن ويجيشان ضده جحفلا من السحرة والعرافين الاشرار . ويقدمان النصائح الى خصومه وحتى امه الشريرة قمرية . وكان سقردويون وسقردويس قد حاولا ، فى حينه ، الفتك بذى يزن والد سيف ، ولكن وزير الملك الحبشى ، وهو حكيم تقى من الحجاز ، قد حذره فى الوقت المناسب . ولعل الصيغة «اليونانية» لاسمى سقردويون وسقردويس تشير الى صدى الحروب بين المسلمين والبيزنطيين .

تقول الملحمة ان سيف بن ذى يزن يتحلى ببسالة فائقة . وذلك بالذات ما جعله يقهر الساحر الفارسى ابا لهب الذى حاول ان ينتزع منه السوط المسحور . وبناء على نصيحة سقردويون بعث الساحر الفارسى الشرير ماردا يلقب بالمختطف الى مدينة الملك افراح بغية اختطاف شامة خطيبة سيف بن ذى يزن والتزوج منها عنوة .

وبمثل هذه الالوان الكالحة تقدم الملحمة صورة

لالد اعداء سيف بن ذى يزن ، ونعنى به ملك الاحباش سيف ارعد ، ذلك الوثنى الذى يعبد زحل .

ولا تتميز بسمات ايجابية فى الملحمة شخصيات الملوك والحكام الآخرين : ملك مدينة قيمر وسيدة مدينة البنات وملك وادى الطودين وقاسم العبوس وغيرهم . فهم جميعا متقلبو الاطوار غدارون ويعانون من العديد من النواقص والعيوب الاخرى ، وحتى ابو تاج الذى اعتنق الاسلام كان قد حاول اغواء زوجة سيف الذى تآخى معه . وتتجلى فى سجايا هذه الشخوص النظرة الانتقادية لدى سكان المدن الذين يفضلون عليها جميعا بطلهم المحبب – الحاكم العادل الفاضل .

ومن افضل الشخوص السلبية ، من الناحية الفنية ، شخصية ام سيف ، قمرية الغادرة . تتحدث الملحمة مرارا وبالتعابير التقليدية عن حسنها المدهش الذى يتعارض وروحها السوداء الحقود . فهذه المرأة اللعينة ، كما تقول الملحمة ، كانت رائعة الجمال بقدر ما فيها من مكر ودهاء . فهى مدفوعة بالكبرياء وحب التسلط والحقد على ابنها ومنافسها الخطر الذى يتمتع بحق شرعى للتربع على دست الحكم ، ولذا تجهد للفتك به ولا تتورع عن اية اعمال شريرة من اجل بلوغ ما تريد .

ان عداء الام لابنها ، وهو موقف فاجع للغاية بالنسبة لاخلاق الناس فى القرون الوسطى ، وليس فى القرون الوسطى وحدها ، انما هو مبعث الكثير من

مصائب بطل الملحمة ومتاعبه . زد على ذلك ان هـــذا العداء ولد فى نفسية البطل تصادم المبادئ الاخلاقية الذى جعله عاجزا امام دسائس قمرية (الامر الـــذى اجادت هى الاستفادة منه بكل مهارة وذكاء) وجعلها اقوى من جميع خصوم سيف بن ذى يزن «من الانس والجن» . ان سجايا سيف بن ذى يزن الرئيسية – ثقته بالآخرين ورافته وطيبة قلبه (واحيانا عاطفيته) – تتجلى بوضوح خاص فى الصراع بين الغضب المشروع والرغبة فى الثار من جهة وبين اخلاص الابن لامه وتقاليد احترام الام من جهة اخرى . علما بان هذا الاخلاص والاحترام ينتصران دوما فى جوانح البطل الذى يسامح امه الغادرة سبع مرات . ويبدى مثل هذا التسامح الطائش كذلك فى مواقف اخرى ، فى البسالة وحب المعرفة والخ ، مما يثير لدى المقربين اليه الاستنكار والاعجاب فى وقـــت معا .

ولذلك يتميز بصبغة درامية فاجعة مشهد مقتـــل قمرية . ففى هذا المشهد تنزل عاقصة ، بمساعــــدة طامة وبتأييد جميع المقربين الى سيف بن ذى يزن ، العقاب بالام الشريرة الغادرة التى سببت للبطل آلاما فظيعة . وتبدو عاقصة هنا وكانها تعارض البطل الذى يرفض قتل امه ، فهو مخلص لها بكل روحه ، وهـــو يبكيها بدموع حرى بعد مقتلها .

وتشكل حريم سيف بن ذى يزن مجموعة خاصة من شخوص الملحمة . بيد ان وصف المظهر الخارجى

لنساء سيف بن ذى يزن ، شأنه شأن وصف ملامح جميع الحسناوات ، يأتى فى تعابير تقليدية متكررة . فهن جميعا يدهشن المرء بقدهن البديع وبحسنهن الذى يفوق جمال البدر والشمس ، والخ . وليس بالامكان تمييز بعضهن عن بعض استنادا الى هذه الاوصاف وحدها . ولكن هؤلاء النسوة متباينات تماما من حيث الطباع ، او على الاصح من حيث الطراز . وتلتحق بحريم سيف بن ذى يزن فتاة محاربة تتحلى بالبسالة والشجاعة وتقوم بدور المساعد الامين للبطل . ان شخصية هذه الفتاة هى صورة تقليدية معتادة فى الملاحم الشعبية . وتقوم بدور هذه الشخصية فى بداية ملحمة سيف بن ذى يزن شامة ابنة الملك افراح الذى ربى سيف فى طفولته . وحسب مستلزمات التقاليد الملحمية يجترح البطل مآثره العظمى من اجل هذه الفتاة . ترتدى شامة زى فارس وتختبر قواها فى مبارزة مع سيف نفسه ، ثم ترافقه لاحضار رأس سعدون . ان شخصية الزوجة الكبرى او الاولى هى شخصية ملحمية تقليدية . ولعل ذلك هو السبب الذى جعل الملحمة ترسم صورتها بشكل مائع غير واقعى بالرغم من انها من الشخوص الاساسية .

ومن النساء المحاربات فى الملحمة طامة ابنة عاقلة الحكيمة . ومما له دلالته ان تعارفها مع سيف بن ذى يزن يبدأ بمبارزة معه ، حيث تزيت طامة بزى فارس وراحت ، شأنها شأن شامة ، تختبر قوى البطل . ثم

ان صورة طامة ، خلافا لصورة شامة ، ذات اطـــار متكامل تماما . فهى تتميز بالحماسة والغيرة والحزم ، وهى متمسكة بآرائها دوما ، فلا تخون نفسها ، وتسبب للبطل كثيرا من المتاعب والمصائب فى سعيهـــا الى مصيرها المحتوم (فان عاقلة الحكيمة ام طامة قد اخبرت ابنتها قبل اللقاء مع سيف بن ذى يزن بانها ستكون زوجة له) . فهى تسرق من سيف قلنسوة افلاطـــون وتحاول اغتيال زوجة سيف الحبيبة منيـة النفوس ، وتقتل زوجته الاخرى ناهد وتهدد دوما بمعاقبة غريماتها (ولكنها تنقذ البطل من دسائس امه) . وليس من قبيل الصدفة ان طامة بالذات تهب شاهرة السيف لنجـدة عاقصة اثناء مقتل قمرية .

ومن النساء الشبيهات بطامة جيزة ابنة الحكيـــم التقى اخميم الذى هو من انصار سيـــف بن ذى يزن المخلصين . وكان سيف قد تقابل معها لاول مرة وهى فى زى رجالى حيث اضطلعت بدور قائد المحاربين . وكانت جيزة ، شأنها شأن طامة ، تعلم منذ البدايـة بانها ستكون زوجة للبطل ، فقد اخبرها بذلك ابوها . بيد ان جيزة لا تكشف عن مواهبها القتالية . فهـى تتسم بالمكر والدهاء والغيرة وحب الانتقام . وبعد ان وقعت فى غرام سيف صارت تغار عليه من زوجاتـــه الاخريات وحاولت ان تفتك به ثلاث مرات ، ولكن الحكيم اخميم كان كل مرة يحزر نوايا ابنته الغادرة فيستخدم السحر ليرد كيد مبعوثيها القتلة الى نحورهم .

ان احب زوجات سيف بن ذى يزن اليه هى منية النفوس الخارقة الجمال ، وابنة حاكم جزيرة الالماس المسحورة ، والتى بوسع سيف ان ينسى اصحابه وانصاره واصدقاءه واقرباءه من اجلها .

لم يعبأ سيف بكل المخاطر فاختطف منية النفوس من الروضة المسحورة التى طارت اليها مع صويحباتها فى لباس سحرى من الريش . وعندما ترقص زوجات سيف بن ذى يزن فى حفلة زفافه من طامة يعرب الجميع عن اعجابهم بحسنهن ورشاقتهن . ولكن منية النفوس وحدها لا يعجبها ذلك . فهى تعتقد ان ام الحياء ، مثلا ، ترقص كالجاموسة وان جيزة وشامة ترقصان بحركات ثقيلة تختلف تماما عن رشاقة الرقص فى بلادها . وعندما تنهض منية النفوس لترقص فى الحفل يخيل للجميع ان رقصها اصيل فريد غير معتاد ، بالرغم من ان الملحمة تصفه بنفس التعابير التى تصف بها رقص الاخريات . ثم ان هيام سيف بن ذى يزن بمنية النفوس هو المجال الوحيد الذى تتحدث فيه الملحمة بشكل حيوى عن حب سيف وعواطفه . اما الحالات الاخرى فيرد فيها ذكر حب البطل بصيغ تقليدية لا اكثر ولمجرد الاشارة الى مستلزمات سير الاحداث . وحتى شامة التى يجترح البطل المآثر من اجلها ، فانه لا يتذكرها الا لماما .

وتبدو زوجات سيف الاخريات ، بالمقارنة مع منية النفوس ، نساء غليظات الطباع وحشيات

السلوك . اما هى ، منية النفوس ، فعلى اكبر قدر من الرشاقة والاناقة والانفة والاعتزاز بالنفس وحب الحرية . وهى تستخدم الدهاء لاستعادة فستانها السحرى من الريش فتطير الى وطنها .

ان منية النفوس ذات الحسن الاسطورى الفائق هى المثال الجمالى الاعلى لدى الراوية وهى حلم البطل المنشود الذى يسعى اليه سيف بن ذى يزن فيتوجه الى بلاد تبعد مسيرة مائة عام ويصادف الاهوال والمصاعب حتى يحصل عليها . اما هى فقد عانت من آلام الفراق وتقلبات الدهر فتحولت الى زوجة مخلصة محبة لسيف بن ذى يزن .

وتحتل اخت سيف فى الرضاع وساعده الايمن عاقصة ابنة الملك الابيض مكانة خاصة بين الشخوص النسائية فى الملحمة . فهى جنية تساعد سيف وتنقذه دوما من المخاطر وتحمله من موقع الى آخر وتعرض عليه مختلف المعجزات والعجائب وتظهر فوق سوح القتال فترشق اعداء سيف بالاحجار وبالشرر . وتصور الملحمة هذه الشخصية بشكل اسطورى خرافى وليس بالطريقة الملحمية البطولية . وفى بعض الاحيان تلوم عاقصة اخاها على طيشه ، بل وتتشاجر معه ، ولكنها تهب بعد ذلك من جديد لنجدته فى المواقف الحرجة ، علما بان عاقصة غالبا ما تكون على حق . فهى ، الجنية ، اعرف من الانسان سيف ، بما يجرى فى العالم . وليس من قبيل الصدفة انها هى بالذات التى تقتل قمرية ، خلافا

لارادة سيف ، فهي وحدها التي يمكنها الا تنصاع لمشيئته .

ان عاقصة عنيدة متقلبة الاطوار والاهواء . وهي تضرب صفحا الاعراف القبلية فترفض طلب اخيها الذي اراد تزويجها من خادمه الجني عيروض ، مما اثار اشد الاستنكار لدى سيف بن ذي يزن . ولكي يحقق سيف هذا الزواج اضطر الى اجتراح عدة مآثر (في سبيل الحصول على بدلة زفاف الملكة بلقيس من كنوز سليمان) ، كما تعين عليه ان يحقق نصرا نفسانيا اكثر تعقيدا على عاقصة نفسها . ان شخصية عاقصة اقل تحديدا باطار النعوت والاوصاف التقليدية المستخدمة عادة في الملاحم او الحكايات الاسطورية من الشخوص الاخرى ، ولعل ذلك هو الذي جعل صورة عاقصة الصورة الطبيعية الاكثر حيوية في الملحمة .

وعلى العموم فان صور نساء الملحمة مع ما يتميزن به من عواطف وغدر وعناد وتغنج ، بل وحتى من لعب ورقص ، انما هي اكثر حيوية وواقعية من صور الرجال المتسمة بالشكلية والجمود . ولعل الرواة كانوا يسمحون لانفسهم ، اثناء التحدث عن النساء ، بذكر الانطباعات الحياتية المباشرة والمشاهد المعيشية خلال السرد بحرية اكبر مما في اثناء وصف عالم الابطال الشجعان والملوك ووزرائهم وحاشيتهم ، ذلك العالم الذي رسمت خطوطه مسبقا بشكل ثابت تحدده التقاليد .

يتضح من هذا العرض الموجز لشخوص الملحمة ان الجو الاسطورى ، جو الحكايات ، يسود الاحداث ويطغى عليها ، وينافس بنجاح اساسها الملحمى ، بل ويزيحه فى بعض الاحيان ازاحة تكاد تكون تامة . فهنا بوسع المرء ان يصادف قسما كبيرا من حبكات الحكايات والاساطير المنتشرة فى الشرق وان يتحسس صدى تلك الحكايات . والبعض من تلك الحبكات معروف لدينا مما قرأناه فى «الف ليلة وليلة» وما يشابهها من مجموعات الحكايات ، فى حين ان البعض الآخر يمكن اعتباره من طراز الوصف شبه الخيالى للرحلات والاسفار كالذى جاء فى «عجائب الهند» للرحالة بزرك بن شهريار ، وكالذى يستخدم بمثابة مادة لتزيين السرد فى المؤلفات التاريخية والجغرافية «كمروج الذهب» للمسعودى . فالعدد الغفير من العفاريت والمردة الاشرار الذين يقاتلهم سيف بن ذى يزن والسحرة الاخيار والاشرار الذين يطوفون فى الجو داخل القماقم والفتيات الطائرات بالبسة من ريش والاجباب الخفية تحت الارض والركاب الطائر من الياقوت والطلاسم التى توجه افعال الجن وقلنسوة افلاطون (طاقية الاخفاء) والكاس السحرية التى تقدم اى نوع من المأكولات والمشروبات بناء على امر صاحبها ، والخاتم السحرى ، وماء الحياة فى النبع الذى يحيى العظام وهى رميم ، وتحويل الانسان الى غراب بواسطة السحر — ان جميع هذه المستلزمات الدائمة

فى الحكايات والاساطير الشرقية تتكرر بمختلف الاشكال والملابسات فى سيرة سيف بن ذى يزن .

ومما يلفت الانتباه التحول الذى طرا فى هذه الملحمة على موضوع الحصان المحبب بالنسبة للفارس . وهو الموضوع الملازم للملاحم البطولية المبكرة . فخلافا للابجر الذى يضطلع بدور المساعد الامين للبطل فى سيرة عنترة لا يلعب حصان سيف بن ذى يزن دورا جوهريا ، مما يعتبر دليلا آخر على ان بطل الملحمة قد فقد كليا ، فى تصورات سكان المدن ، اية سمات بدوية مع انه محارب جاهلى ، وفقد مع هذه السمات الفكرة الاسطورية الصرف القائلة بان الوحوش يمكن ان تكون من افضل مساعدى الانسان . بيد ان الصورة الملحمية للحصان ، المساعد الجبار للبطل ، تظهر بشكل اسطورى جديد فى النصف الثانى من الملحمة عندما يمتلك سيف بن ذى يزن الركاب السحرى من الياقوت والذى يساعده فى تحويل مجرى النيل .

ويتلمس المرء فى الحكايات الخيالية عن المدن والاقطار التى يقطنها الزنج ، وعن العمالقة الوثنيين السود الذين يبيعون على التجار القادمين من اقطار نائية سرطانا مجففا يعيد البصر الى المكفوفين ، وعن مدينة قيمر التى يعبد اهلها «كتاب النيل» ، وعن جزر واق واق الاسطورية ، صدى الصلات التجارية الواسعة التى كانت تربط بين المسلمين العرب وبين الشعوب غير الاسلامية فى افريقيا وآسيا .

ثم ان الكثير من جوانب الملحمة متأثرة برحلة «السندباد البحرى» الشهيرة . فان سيف بن ذى يزن يقع مرارا فى كوارث بحرية حيث تغرق سفينته فتحمله الامواج تارة الى جزيرة خالية تنمو فيها اشجار عليها جوز ضخم او تحمل ثمارا بشكل رؤوس بشرية ، وتارة الى جزيرة يسكنها عمالقة خياليون او هامات مرعبة ، وتارة ثالثة يعبر البحر على ظهر غول بحرى رهيب ، وفى احد مشاهد الملحمة يركب سيف بن ذى يزن البحر مع الساحر برنوخ وابى تاج ومع حريمه وجيشه . وبغية قتل الوقت على ظهر السفينة يقصون على بعضهم البعض قصصا وكانما يمثلون الاوضاع والمشاهد التى تجرى فيها تلك القصص .

ذات مرة اوضح سيف بن ذى يزن للمحاربين الذين لاحقوه ، وهم جيزة بزى الرجال مع العساكر التى تقودها ، كيف وجد نفسه فى اراضيهم ، فراح يقص عليهم حكاية تشبه حكاية «السندباد البحرى» شبها كبيرا . فيدعى انه تاجر داهمته العاصفة قرب الجبل المغناطيسى الذى جذب المسامير والاجزاء المعدنية من سفينته ، مما ادى الى غرقها . اما هو فقد حملته الامواج الى جزيرة خالية ثم نقله الرخ الى بلادهم . بيد ان جيزة تسخر من حديثه الشبيه بتقليد رخيص للحكاية الشعبية المعروفة ، فتحاول ان تثبت بطلانه من مواقع العقل السليم . ويستنتج من ذلك ان سيرة سيف بن ذى يزن لم تتشبع فقط بالحكايات

والاساطير التى كانت شائعة فى مدن الخلافة الاسلامية ، بل وتناولت كذلك موقف الريبة الذى ابـداه سكان المدن ازاء هذه الاساطير من وجهة نظر العقل السليم . ثم ان قصة الجبل الذى يجذب مسامير السفن ويغرقها هى من الحكايات الفولكلورية التى تمتد جذورها الى الاساطير الشرقية القديمة واليونانية ، شأنها شـأن حكاية مدينة الامازونيات المحاربات . ولعل الاثـار والانقاض الكثيرة للمدن اليونانية المنتشرة على سواحل البحر الابيض المتوسط كانت مصدرا لقصة المـدن السبع ذات التماثيل والكتابات العديدة والتى انشأهـا السحرة الاغريق .

ولا يندر ان نجد فى الملحمة استعادة للاحـداث المذكورة فى الانجيل بعد تحويرها بشكـل قصصى خرافى . وكانت هذه المواد الانجيلية قد تسربت الى المؤلفات الاسلامية استنادا الى صيغها الـواردة فى القرآن ، واغتنت بعناصر من الحكايات الشعبية التى كانت شائعة فى العالم العربى منذ عصر الجاهلية . ومن هذه المواد ما يتعلق بنسب سيف بن ذى يزن ورجوعه الى نوح وسام ، وكذلك حكاية النبى سليمان الـذى زج الرهق الاسود فى قمقم لانه تجرأ على اعلان رغبته فى الزواج من بلقيس ملكة سبأ ، والخ .

ونصادف فى الملحمة عناصر من الحكايات العربية القديمة والفرعونية . فقد اقتبست الملحمة من الفولكلور العربى القديم قصة مغامرات سيف بن ذى يزن فى وادى

الغيلان – الذئاب بروؤس بشرية . وذلك مـــا نجد اشارة اليه فى الشعر الجاهلى . واذا تذكرنا ان الكهان القدامى فى العالم العربى كانوا يلقون بحفنة من الرمل باتجاه العدو وينطقون بالعزائم فيؤمنون بذلك النصر لقبائلهم ، يتضح لنا مصدر ما اشارت اليه الملحمة من ان عاقلة حاربت الساحر نوت ملك احدى المدن فى مصر فالقت بحفنة من الرمل صوبه ونطقت بعبارة سحرية فهلك نوت وتهاوت قبة المدينة البلورية . ويمكـــن اعتبار سرقة سيف بن ذى يزن للباس منية النفوس عندما كانت تستحم فى روضة السحرة صدى لما يروى عن الشاعر الجاهلى امرئ القيس الذى سرق ملابس بنات القبيلة اثناء السباحة لكى يتسنى له التحدث مع محبوبته .

بيد ان تأثير الحكايات البغدادية والقاهرية عـــلى الملحمة اكبر من ذلك بكثير . فهذه الحكايات المتمثلة بوفرة وغنى فى مسلسلات «الف ليلة وليلة» (٩ ، ص ١١٥–٣٧٥) قد اثرت تأثيرا عميقا على ملحمة سيف بن ذى يزن . فعلى نمط الاستخفاف المميز للحكايـــات البغدادية تتحدث الملحمة عن الصندوق الذى اخفـــت عاقلة فيه سيف بن ذى يزن ورفعته على جدار مدينة قيمر ، وعن المشهد الفكاهى الذى تقترح فيه قمرية على ابنها سيف ان يتبارز عاريا ، وعن تخفى سيف فى لباس نسائى وتسلله الى منية النفوس فى السجن ، وعن كثير من المغامرات الاخرى . وتتسم هذه المشاهد بما تتسم به الحكايات البغدادية من عدم مشاركـــة

القوى الخارقة فيها . وحتى عندما يفعل السحـــرة والعرافون فعلهم فانهم يلجأون الى وسائل معتادة تماما على اعتبارهم اناسا حصيفين لا غير . وهذا بالذات هو سلوك الساحرة عاقلة عندما تخبئ سيف بن ذى يزن فى دارها فتخدع سحرة المدينة بواسطة استبـــدال اللباس وغير ذلك من الحيل والافانين .

اما مشاهد الملحمة المتاثرة بالفولكلـــور المصرى فهى ذات طابع آخر . ففيها نجد الجن والقوى الخارقـة الاخرى ، عادة ، مسيرة بالطلاسم السحريـة ، الامر الذى يشكل واحدة من خواص الحكايات القاهريـــة الماخوذة عن «الف ليلة وليلة» . ويتجلى تاثير الحكايات القاهرية خصوصا فى صورة الجنى عيروض ابن الملك الاحمر . فهو يظل عبدا للطلسم الذى تلقاه سيف بـن ذى يزن من جده سام ، ويخلص لسيده ويحبه ويخدمه بنكران ذات . بيد ان هذا الطلسم يصبح فى حـــوزة قمرية بسبب طيش ابنها وثقته بها ، وعندما تامـــر قمرية عيروض بنقل سيف تارة الى وادى الغيلان وتارة الى فم النار بغية الفتك به ، او عندما تامر بتسليمه الى الاعداء كى يقتلوه ، ينفذ عيروض كل اوامرهـــا حزينا باكيا ، وذلك لانه يخشى من الاسماء والكتابات الخفية المسطرة فى الطلسم والتى بوسعها ان تحرقه . ومع ذلك يجد عيروض احيانا بعض الحجج التى تساعده على التنصل من تنفيذ هذا الامر او ذاك . ان شخصية عيروض ومواقفه ترمز الى نموذج من سلوك الموظف

او رجل الحاشية التابع لسيده ، مما يميز المجتمعات الشرقية ويشير الى طابعها الطبقي البيروقراطي . فبالرغم من كل ما يكنه عيروض من حب لسيف بن ذى يزن فانه يساعده اقل بكثير مما تفعل اخته عاقصة الحرة الطليقة فى حبها واخلاصها كما فى سائر تصرفاتها . وبهذا الخصوص يتسم باهمية رمزية المشهد الذى يلقى فيه عيروض ، بناء على امر قمرية ، بسيف بن ذى يزن الى الاعداء كى يفتكوا به ، فتتلقفه عاقصة فورا وتحمله بعيدا . ان عيروض الخاضع لارادة صاحب طلسمانه عاجز لا يتجرأ على ابداء اية مبادرة ، ولذا يضطر سيف بن ذى يزن الى البت فيما يتعين على عيروض فعله من اجل نفسه (الزواج من عاقصة) . وليس عبثا ان تفضل عاقصة الانوفة اخاها الشجاع على عيروض المتيم بها .

وتصور الملحمة غرام سيف بن ذى يزن بمنية النفوس على طراز الملاحم الرومانسية المتأخرة . ويشكل وصف هذا الغرام قسما خاصا يكاد يكون مستقلا عن سيرة البطل .

وترتبط بالفولكلور المصرى كذلك حكاية التمساح الذى ابتلع «كتاب النيل» .

ان دور الحكايات الاسطورية المتأثرة بالفولكلور فى تطوير أحداث الملحمة يزداد باطراد ، ويغدو تدخل القوى السحرية فى سير الاحداث اشد واعظم ، فى حين تتخلف الجوانب الملحمية البطولية وتنتقل الى المرتبة

الثانية او تختفى كليا . فبدلا من المعارك بين الجيوش او المبارزة بين الابطال الاشاوش تحل النزاعات هنا بواسطة التصارع بين القوى السحرية . ان المشاهد المثيرة للمعارك بين السحرة ، تلك المشاهد التـــى يصفها الرواة على نطاق ملحمى واســـع وبخيـــال مستفيض ، حيث يستخدم السحرة كل ما فى جعبتهم من وسائل ولا يحرزون النصر الا بعد جهد جهيد ، انما هى من اروع مشاهد سيرة سيف بن ذى يزن ، وهـــى تمثل نموذجا هاما لتحول الملحمة البطولية الى حكايـــة او اسطورة . فالمغالاة الملحميـــة تنتعش وتكاد تغدو مبررة بالامكانيات الخارقة التى يتمتع بها المتحاربون . وان وصف معارك السحرة هذه اسطع واروع بكثير من كليشيهات وصف المشاهد الجامدة لمبارزات الابطـــال ومعاركهم .

ففى بعض الاحيان يقع البطل المظفر ضحية للقوى السحرية . وعلى سبيل المثال نذكر المعركة التى دارت بين الثريا الحمراء المسلمة والثريا الزرقاء الوثنية . ففى هذه المعركة يشارك عن كلا الطرفين سحرة وعرافون وجن ، اما بطل الملحمة الرئيسى فهو لا يشارك فيها لانه تحول الى غراب بفعل السحر . ان تفوق الجانب الاسطورى الخيالى على الجانب الملحمى البطولى يشير الى تفوق الادب الشعبى الحضرى على الثقافة البدوية التقليدية التى ترجع اصولها الى العصر الجاهلى .

* * *

ان «سيرة سيف بن ذى يزن» اثر ادبى يتسم بقيمة كبيرة . فان حبكتها المتنوعة والمشحونة بمختلف الانعطافات المباغتة والمواقف الحادة تبدو نشيطـــة اخاذة جذابة حتى بالنسبة للقارئ المعاصر الذى فقد لدرجة كبيرة ولعه بالحكايات والمغامرات الاسطورية . وتحتفظ حبكة هذه الملحمة بحيويتها تلك رغم ما يميز نتاجات هذا النوع الادبى من تباطؤ ملحمـــى فى سير الاحداث (بنتيجة الوصف الشكلى للطبيعة ومشاهـــد المعارك التقليدية الرتيبة والتكرار الممل فى الحوار لما هو معروف فى السرد وهلمجرا) . ويمكن اعتبار هذه الملحمة بحق نموذجا لمهارة الرواة العرب وقدرتهم على خلب الباب المستمعين والقراء ، اولئك الرواة الذين ذاع صيتهم فى العالم اجمع بفضل قصص «الف ليلـــة وليلة» الشهيرة . ولكنه تجدر الاشارة الى ان حركية الحبكة فى «سيرة سيف بن ذى يزن» تتعارض لدرجة ما مع مبدأ القضاء والقدر الذى يحدد كل ما يجـــرى فى العالم ويلوح باديا فى نص الملحمة من اوله الى آخره .

ثم ان ما هو مقرر بمشيئة العلى القديـــر معروف ليس لديه وحده ، بل ولدى البشر وكذلك الحكمـــاء والعرافين من شخوص الملحمة المطلعين عـــلى اسرار الوجود ، وعن طريقهم نعرف نحن منذ البداية ان سيف بن ذى يزن سيغدو بمشيئة الله سيدا لجميع الاقطار والامصار وسيبيد «اهل الكفر والمحن» وسيحول مجرى النيل الى الاراضى المصرية . وان ذلك كله سيحدث بعد

زواجه من شامة . وتلك اشارة الى جميع التفاصيل الاخرى : فهو يجب ان يحوز على «كتاب النيـــل» وان يجتاز المحن السبع التى تسلطها عليه امه قمرية (وهذا امر معروف مسبقا كذلك) ، وان يتزوج من شامة وهكذا دواليك . وتخبرنا الملحمة مسبقا ايضا بما قدر على سيف بن ذى يزن فيما يخص زواجه من شامة وجيزة والخ .

وفى بعض الاحيـــان تتلاعب شخوص الملحمـــة بفكرة القضاء والقدر فتستخدمها لتبرير سلوكهـــا الشائن . فان عاقلة تخون سيدها الملـــك قمـــرون متحججة بكونها تعلم الغيب وتعرف ان من المقدر على سيف بن ذى يزن ان يتسلم «كتاب النيـــل» ويتزوج من طامة . وهى تؤكد لقمرون الذى يبذل قصارى جهده لاخفاء «كتاب النيل» لعلمه بالنبوءة القائلة بان شخصا غريبا يريد سرقة الكتاب : ان الكتاب سيضيع من كل بد . وعندما لا يجد سيف بن ذى يزن رغبة فى نفسه للزواج (من الثريا الحمراء مثلا) يتنصل عن ذلـــك مستشهدا بمشيئة الله ، وهلمجرا .

ويخيل للمرء ، للوهلة الاولى ، ان سير الاحداث المقرر سلفا لا يجعله يبدى اهتماما بما ستؤول اليه تلك الاحداث . ولكن الامر ليس كذلك . فما الذى يحرك الحبكة ويجعلها ممتعة مثيرة فى هذا العالم المبنى على القضاء والقدر ؟

هناك عدة عوامل محفزة للحبكة ، وفى مقدمتها ان

طريق البطل محفوف بمنعطفات غير متوقعة ومرتبطة بحوادث مدهشة مقرة سلفا . فما اكثر ما يظهر امام البطل فى المواقف الحرجة فى سياق الملحمة حكيم او ساحر ينتظره هناك سنين طوالا (تتجاوز احيانا عمر البطل) فيخبره بما يتعين عليه فعله ويزوده بكل المعلومات والوسائل اللازمة . زد على ذلك ان ما يحرك الحبكة فى الملاحم ، كما فى الحكايات ، هو دوما غدر اعداء البطل (قمرية ، سقردويون ، سقردويس وغيرهم) وكذلك دسائس النساء الساعيات الى كسب وده (طامة ، جيزة ، الثريا الزرقاء) وكذلك تقلب اطوار عاقصة والخ .

بيد ان تطور الحبكة فى العديد من المشاهد يعتمد على **طبيعة** البطل **المغامرة** ، فهو يبدى كل مرة مبادرة تفسد سير الاحداث المقرر سلفا ، فيتلقى ، جزاء ذلك ، مصائب ومتاعب لا تعد ولا تحصى (الامر الذى يجعله يبرر ما حدث بعبارته المفضلة : تلك هى مشيئة الله) . غير ان مغامرات البطل هذه تتسم فى الملحمة بطابع شاعرى يروق للرواة والمستمعين الذين لا تزال عالقة فى اذهانهم الحكايات التى كانت سائدة فى المدن العربية عن الرحالة البواسل والتجار الاذكياء والشطار البارزين على خلفية جامدة من حياة القرون الوسطى .

* * *

كانت سيرة سيف بن ذى يزن ، شأنها شأن سائر نتاجات الادب الشعبى ، قد انتشرت بشكل رواية شفوية تسودها بقايا تقاليد الحكايات . وحتى فى النصوص المخطوطة ظلت اثار هذه الحكايات باقية ، حيث يخاطب الراوية القراء وكأنهم مستمعون .

وبالرغم من كل الاخطاء فى تسلسل الحوادث يدرك الراوية بكل وضوح مدى الفترة الزمنية التى تفصل بينه وبين الاحداث التى يرويها ، حتى لكأن الملحمة تعيش زمانين ، زمان الاحداث وزمان عرضها .

ان بناء الملحمة وتركيبها يعتمدان لدرجة كبيرة على تقاليد الحكايات الشفوية . وكثيرا ما يخلط واضعو الحكايات ورواتها بين الاحداث من حيث تعاقبها الزمنى فيعودون الى ما رووه لكى «يدرجوا» ضمنه شخوصا جديدة . فبعد ان يتحدث واضعو الملحمة عن مصير الوليد سيف الذى تركته قمرية فى الصحراء يدرجون فى السرد شخوصا جديدة ويربطونها بالاحداث السابقة فيعلنون فجأة ان زوجة الملك الابيض التقطت الطفل وارضعته مع ابنتها عاقصة . وغالبا ما يكرر الابطال الكلام عن احداث سردتها الملحمة بالتفصيل فيما سبق ، وذلك بغية تهيئة الفرصة للذين يستمعون الى الملحمة من منتصفها كى يتابعوا سير الاحداث اللاحق .

وبموجب التقاليد الملحمية نجد فى سيرة سيف بن ذى يزن كثيرا من المشاهد الاضافية التى تربط

بالخط الرئيسى للملحمة ليس بالوسائل الاسلوبية فقط ، بل وبصورة منطقية ايضا . فعندما يتوجـه سيف بن ذى يزن للبحث عن منية النفوس يصادف فى طريقه سبع جزر مدهشة ، حتى يكاد ينسى الغرض من رحلته ويمتع انظاره بعجائب مخلوقاتهـا وجمال طبيعتها ، حيث يرى الاشجار العجيبة والطيور الغريبة والاحواض النحاسية المثيرة وهلمجرا . ان مثل هـذه الاضافات نابعة من طباع البطل المحـب للاستطلاع والتواق الى رؤية الغرائب والعجائب . وهى فى الوقت ذاته تتناسب وقوانين السرد المزوق .

بديهى ان نص الملحمة الضخمة يحتوى على كثير من التناقضات الطفيفة ، كما ان بعض التفاصيـل ينسى الرواة امرها اثناء السرد فتظل معلقة .

بيد ان فى الملحمة امورا كثيرة تدل بكل وضوح على تطورها الذى استغرق زمنا طويلا . فلئن كنـا نصادف فى الفصول الاولى كثيرا من مستلزمات الحياة البدوية وعاداتها ، فاننا نجد فى الفصـول التالية ، خلافا لمنطق التاريخ ، مدنا كبيرة وقصورا رائعـة ووصفا لاعياد الحاشية وابهتها . فعندما يصل ابـو تاج مع شامة الى المدينة الحمراء على متن سفينـة مزينة بافخم زينة يستقبل بمنتهى الحفاوة فى مسيرة احتفالية ووليمة فاخرة . وكما يتحول الملك الجاهلى سيف ، فى سياق الملحمة ، الى حاكم مصرى جبار فى القرن الرابع عشر ، تكتسب وقائع الحياة البدويـة

الجاهلية سمات رفيعة نبيلة مما يلازم عصر الخلافة العربية الاسلامية الذهبى فى القرون الوسطى .

وكما هو شأن الاثار الادبية الاخرى فى القرون الوسطى بنيت ملحمة سيف بن ذى يزن بموجب اصول البلاغة الادبية . فان واضعى الملحمة يغترفون من كنوز البلاغة المجازات والتشابيه والنعوت والمغالاة ويستخدمونها بمهارة فيزينون السرد بالتعابير الجميلة المعروفة .

فالبطل الايجابى فى الملحمة فارس مغوار ومحارب لا يقهر وليث غير هياب . ومحيا الملك الوضاء يزيل الهموم ويروح عن النفس ويبدد الاحزان . وهو كالبدر التمام او كالسيف اللماع . والفارس كالذرى الشاهقة او الطود الشامخ . وهو كالبرق الخارق او كالقدر الذى لا مرد له . عينا البطل تلمعان كعينى ثعبان . ولا بد له من ان يسقى الاعداء شراب الهلاك من كاس العذاب . وهو فضلا عن ذلك ، سخى كسحابة مدرار والخ والخ .

ثم ان وصف المعارك متماثل ومبنى من تعابير معتادة . فقد ارتمى سيف على الاعداء «كصاعقة نزلت من السماء وكحل المشركين بمراود من العمى وابلاهم بالقيل والقال والذل والخبال وغنى الحسام البتار . وقلت الانصار ولحق الجبان الانهار والندل حار لا يرى الا دماغ طائر ودم فائر وحصان بصاحبه غائر وتقرقعت المرائر وكانت وقعة هائلة بالهول والكبائر» .

وتستخدم مثل هذه النعوت الجاهزة لوصف فرسان البطل وجنوده . ولا بد من ان يشير الراوية الى ان للبطل «عساكر لا تعد ولا تحصى يكاثر بها الرمل والحصى» .

وتستخدم النعوت الجاهزة كذلك فى وصف محاسن النساء وجمالهن .

ثم ان الشخوص السلبيين فى الملحمة ينعتون باوصاف متكررة ، بيد اننا نجد فى رسم صورهم تعابير وضيعة من اللهجات المحلية .

وتتميز البلاغة العربية عموما ولغة الملاحم الشعبية خصوصا فى القرون الوسطى بالاوصاف والتعابير المكررة بغية التاكيد على المعنى المطلوب .

ان الخلفية الطبيعية للملحمة مرسومة بشكل اصطلاحى مكرر ايضا . فالمناظر الطبيعية غير مرنة وهى شبيهة بالاوصاف الطبيعية فى المنمنمات العربية ، حتى ان الوصف الواحد المكرر كثيرا فى السرد لا يعطى اية فكرة عن الواقع الفعلى .

وبهذه الطريقة الاصطلاحية توصف قصور الملوك والوزراء والحاشية فى الملحمة . فهى متشابهة فيما بينها ، وهى على الاكثر تمثل تصورات سكان المدن العاديين عن حياة الوجهاء اكثر مما تصور واقع تلك الحياة .

يتكون قسم كبير من الملحمة من جمل قصيرة من السجع الجميل يتخللها فى حالات كثيرة حوار مكون

عادة من جمل قصيرة ايضا . وفى حالات اخـرى ، قبيل المعركة او عند التأثر او التعبير عن الشوق والوله ، يتحدث الابطال بلغة الشعر ، فتكون تلك عادة مقاطع تقليدية من شعر المناسبات .

* * *

ان البنية البلاغية لسيرة سيف بن ذى يزن — تركيبها المعقد المتعدد الاصعدة ، ونظام السرد فيها ، وتوزيـع الشخوص ، وخصائص اللغة والاسلوب ، وكذلك قوام الموضوعات والمشاهد — نموذج للنتاج المتعدد المراحل فى الادب الشعبى ، وهى تجسد فـى الوقت ذاته ثبات التصورات والتعابير الملحميـــة البطولية وصيغها المكيفة التى نشأت فى قديم الزمان وظلت باقية طوال القرون الوسطى . وذلك ما يجعل سيرة سيف بن ذى يزن اثرا من اغنى آثار الثقافـــة العربية يفصح بافضل من اى مادة تاريخية وثائقيـــة عن نفسية سكان المدن العربية فى اواخر القـــرون الوسطى وعن نظرتهم الى الحيـــاة ومثلهم الجماليـــة العليا .

## المراجع

١ — R. Blachère, Regards sur la littérature narrative en arabe au I-er siècle de l'Hégire (VII-e s. de J. C.), SA VI, Paris, 1956.

٢ — E. W. Lane, The Manners and Customs of the Mo-

dern Egyptians, London, Everyman's Library Travel and Topography. 1923.

٣ – R. Paret, Sirat Saif ibn Dhi Jazan, Ein arabischer Volksroman, Hannover, 1924.

٤ – كريمسكى ، «تاريخ الادب العربى الجديد» ، موسكو ، ١٩٧١ .

٥ – G. Ferrand, Le Wakwak est-il le Japon?, JA CCXX, Paris, 1932.

٦ – Annales quos scripsit Abu Djafar Mohammed ibn Djarir at-Zabari, ed. (cem aliis) M. J. Goeje, Series I, vol. I, Lugduni Batavorum, 1879, راجع الترجمة الالمانية Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden. Aus der arabischen chronik des Tabari übersetzt und mit ausführlichen Erläuterungen und Ergänzugen versehn von T. H. Nöldeke, Leyden, 1879, ss. 240-244.

٧ – E. A. W. Budge, A History of Ethiopia, Nubia and Abyssinia (according to the Hierogliphic Inscriptions of Egypt and Nubia and Ethiopian Chronicles), t. II, New York, 1970, pp. 298-299; J. Doresse, l'Empire du Prêtre-Jean, Paris, 1957, t. II, pp. 100-103; R. Basset, Etudes sur l'histoire d'Ethiopie, Premiere partie, Chronique ethiopienne d'apres un manuscrit de la Bibliotheque Nationale de Paris, – JA, sept. ser., XVIII, 1881, pp. 93-94.

٨ – ميليتينسكى ، «اصل الملاحم البطولية» ، موسكو ، ١٩٦٢ .

٩ – M. I. Gerhardt, The Art of Story-Telling, A Literary Study of the Thousand and One Nights, Leiden, 1963.

# دولينينا

دولينينا — دكتورة فى اللغات والآداب ، استاذة فى جامعة لينينغراد ، اخصائية فى دراسة الادب العربى الحديث والصلات الادبية الروسية العربية . لها دراسات عديدة نذكر منها بحثها فى الادب الاجتماعى العربى والرواية التنويرية العربية فى اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين . وفى مقالة دولينينا المنشورة ادناه «حديث عيسى بن هشام» خطوة من المقامات الى الرواية» تحلل الباحثة ما يلازم التركيب الفنى للمقامات من توفيق بين العنصرين الفلسفى-الوعظى والفنى ، وتطرح مسالة استخدام المويلحى فى هذا الكتاب لتقاليد المقامات الكلاسيكية الى جانب تقاليد الرواية التنويرية الاوربية . وتقيم الباحثة ، بحق ، الجوانب الايجابية فى كتاب المويلحى وطابعه التنويرى وسخريته من النزعة المحافظة ومن التقليد الاعمى ، ولكنها تشير الى محدودية استخدام اسلوب المقامات للتعبير عن الاغراض العصرية .

# «حديث عيسى بن هشام» خطوة من المقامات الى الرواية

## ١

يمثل كتاب محمد المويلحى «حديث عيسى بن هشام» ظاهرة هامة فى تطور الادب العربى الجديد . فقد كتب محمود تيمور الذى هو من مؤسسى المدرسة الواقعية المصرية عن هذا الكتاب بعد ربع قرن من صدوره يقول : «منذ اواخر القرن الماضى ونحن لا نملك من ادبنا العصرى القصصى غير كتاب واحد هو «حديث عيسى بن هشام» واذا اردنا ان نتحدث عن الاسلوب القصصى الجديد لم نجد مثالا له غير «حديث عيسى بن هشام» واذا اوصينا احدا بقراءة كتاب قصصى جيد لم نجد الا «حديث عيسى بن هشام» واذا اردنا ان نتمدح بادبنا القصصى لم نجد الا «حديث عيسى بن هشام» (المرجع ١ ، ص ٤١) .

مما لا شك فيه ان كتاب المويلحى كان بالنسبة لزمانه اثرا تجديديا ليس فقط لانه ، على حد تعبير محمود تيمور نفسه الصائب ، «. . . اول محاولة ناجحة لتمصير الادب وصبغه باللون المحلى الزاهى» (٢ ، ص ١٧) ، اى اول بادرة للادب الواقعى الجديد

فى مصر . فان «حديث عيسى بن هشام» اول اثر ادبى كبير لكاتب مصرى اجتمع فيه العنصر الفنى عضويا مع العنصر الفلسفى والاجتماعى ، الامر الذى يميز ، كما هو معروف ، ادب عصر التنوير . وتجدر الاشارة كذلك الى ان الجمع بين هذين العنصرين لدى المويلحى ، كما لدى الكتاب الاوربيين فى عصر التنوير ، هو نتيجة لطموح واع . فالمويلحى اعتبر كتابه اثرا متعدد الجوانب ولذا اهداه «الى كل من يقرؤه من اديب يجد فيه طرفا من الادب وحكيم يرى فيه لمحة من الحكمة وعالم يبصر فيه شذرة من العلم ولغوى يصادف فيه اثرا من الفصاحة وشاعر يشعر فيه بمثل طيف الخيال من لطف الخيال» (٣ ، ص ٢) .

ثم يفصل المويلحى هذا التعميم الشامل والمتعدد الجوانب . فانه ، اذ يذكر معلميه الراحلين الذين اخذ عنهم المعرفة فى كل ميدان من الميادين الواردة اعلاه ، يصوغ بالتالى معتقده باعتباره سياسيا وعالما وفنانا . فان الحكيم الذى يهدى المويلحى كتابه اليه فى المقام الاول هو جمال الدين الافغانى ، والعالم هو محمد عبده والاديب هو ابراهيم المويلحى الكاتب الاجتماعى المحب للحرية والمناوئ للطغيان والذى يعتبر اسلوبه حلقة وصل بين الاسلوب التقليدى والاسلوب الجديد ، اما الشاعر فهو محمود سامى البارودى الذى ساهم فى حركة عرابى باشا وصاحب القصائد الوطنية الرائعة ، واول شاعر استطاع ان

يكرس الاوزان الشعرية التقليديــــة لخدمـة العصر الجديد .

وبعد ان حدد المويلحى على هذا النحو بوضوح تام هوية المعسكر الذى ينتمى اليه ، نعنى معسكر المصلحين التنويريين الاسلاميين الطامحين الى بعــث التقاليد القومية السليمة وتجديدها ، اكد من جديـد انتماءه الى هذا المعسكر بنشر صورة طبق الاصــل للرسالة التى اختصه بها جمـال الدين الافغانــى قبل ١٥ عامـا من صدور الكتـاب والتى يعتز بهـا الكاتب غايـة الاعتزاز «. . لما تضمنتــه من الحث على طلــب العلـم وأدب النفس . . وهــى لا تزال عندى إمامـا يهدينى ونورا استضىء بــه» (٣ ، ص ٢) .

وكان جمال الدين الافغانى قد اوصى صديقــه الاصغر الاديب المويلحى قائلا : «وكن عونا للحــق ولو على نفسك ولا تقف فى سيرك الى الفضائل عنــد عجبك فلانهايـة للفضيلة ولا حد للكمـال ولا موقف للعرفــان» (٣ ، ص ٥) . وتتناسب هذه الوصايـا تناسبا تاما مع متطلبات جمالية الواقعية التنويريـة وخصوصا مع تفسير المويلحى لها حيث يؤكد صراحة على كون كتابه هــذا متحيزا • فيقول : «حاولنا ان

• يشير الباحث السوفييتى سيرغــى توارايــف الى «التحيز الصريح» باعتباره سمة مميزة للادب التنويرى (٤ ، ص ٢٢) .

نشرح به اخلاق اهل العصر واطوارهم وان نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها والفضائل التى يجب التزامها» (٣ ، ص ٦) .

ان هذه السطور تعكس ما يلازم الجمالية التنويرية «من تصور رفيع للدور التربوى التحويلى الذى يضطلع به الادب» (٤ ، ص ١٧) ولطابعه الفعال وكذلك للطموح الى اثبات قواعد الحياة والسلوك الايجابية («الفضائل التى يجب التزامها») والى انكار ما لا يستجيب لهذه القواعد («النقائص التى يتعين اجتنابها») . وفى «وحدة الانكار والاثبات» هذه بالذات تكمن اصالة الادب التنويرى وتفرده ، على حد تعبير سيرغى توررايف الصائب (٤ ، ص ١٨-٢٠) .

وانطلاقا من المهمات التى طرحها المويلحى والاستنتاجات التى توصل اليها لا بد لنا من ان نعتبر «حديث عيسى بن هشام» واحدا من نتاجات الادب التنويرى .

فالموضوعات التى تناولها المويلحى كانت ملحة للغاية ، وقد ناقشها معاصروه مرارا بشكل منفرد او بصورة عامة على صفحات الجرائد وفى مؤلفات ضخمة . وتكفى بهذا الخصوص الاشارة الى كتابى قاسم امين «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة» والى كتاب محمد عمر «حاضر المصريين او سر تأخرهم» والى ترجمة احمد فتحى زغلول لكتاب ادموند ديمولين

«سر تقدم الانكليز السكسونيين» .فقد عالج هؤلاء الكتاب وكثيرون غيرهم اسباب تخلف المصريين انذاك ووسائل تذليل هذا التخلف والعلاقات المتبادلة بين الشرق والغرب من نفس المواقع التى انطلق منها المويلحى بالاساس . ولكن ذلك كله كان اما بشكل مقالات اجتماعية واما بشكل مؤلفات علمية . فالنثر الفنى قبل المويلحى لم يتناول هذه الموضوعات . اما الروائيون السوريون فان معالجتهم لمثل هذه الموضوعات لم تكن ترتبط بالتقاليد الاسلامية لدرجة كبيرة ، بل كانت تتقمص شكلا اوربيا يكاد يكون صرفا .

وقد اشار المستشرق الفرنسى هنرى بيريس ، على نحو صائب تماما ، الى ان الادب كان ينتظر «تحفة ترضى غلاة انصار الادب العربى القديم ودعاة التجديد العصرى فى الوقت ذاته ، اى رواية لا تشوبها شائبة من حيث جمال الاسلوب ، رواية ترسم لوحة ساطعة للمجتمع المعاصر فى سياق تطوره» (٥ ، ص ١٠٢) . وكان «حديث عيسى بن هشام» هو تلك التحفة .

عندما يصف المويلحى جولة بطليه فى القاهرة يستهدف تحقيق نفس الغرض الذى توخاه مؤلفو الرحلات الروائية الاوربية فى عصرالتنوير ، ونعنى به انتقاد المجتمع آنذاك ، ومن وجهة النظر هذه يعتبر «حديث عيسى بن هشام» اثرا تجديديا بالنسبة للادب العربى . بديهى ان وصف الرحلات كان معروفا

فى الادب العربى فى القرن التاسع عشر . ويشير الباحث عبد المحسن طه بدر الى بعض المؤلفات فى هذا المجال ، مثل «تخليص الابريز» لرفاعة الطهطاوى و«علم الدين» لعلى مبارك . بيد ان مؤلفى هذين الكتابين ، كما يشير عبد المحسن طه بدر بحق ، كانا يستهدفان مهمة اخرى هى التعريف بالمدن والامصار (٦ ، ص ٦٨) . وبوسعنا ان نضيف الى ما ذكره عبد المحسن طه بدر كتبا اخرى مثل «تحفة الاذكياء فى اخبار بلاد روسيا» للشيخ محمد الطنطاوى و«رحلة باريس» لفرنسيس مراش و«الساق على الساق فيما هو الفارياق» لاحمد فارس الشدياق وغيرها . فان هذه الكتب جميعا تستهدف التعريف فى المقام الاول .

لقد هيأ اختيار الموضوع للمويلحى امكانيات واسعة لتحقيق المهمة التى يتوخاها . فان جولة الباشا المدفوع بحب الاستطلاع بصحبة عيسى بن هشام المطلع خير اطلاع على كل شىء قد اتاحت للمويلحى فرصة تصوير مختلف جوانب حياة المجتمع المصرى التى يهتم بها الكاتب . ثم ان حبكة الموضوع المتمثلة بنهوض البطل (الباشا) من القبر بعد ان اطبق عليه طوال عدة عقود من السنين قد مكنت المؤلف من تصوير هذا المجتمع بشكل ساخر ، بل وبمغالاة فنية . فان مواجهة البطل «الساذج» لاحوال غريبة عليه تقدم للمؤلف حجة «للاغراب» فى تصوير الواقع حيث يبدو

هذا الواقع غير معقول من وجهة نظر العقل السليم غير المتحيز .

ان المويلحى ليس اول كاتب ساخر وليس الكاتب الساخر الوحيد فى الادب المصرى الجديد . فقد اشار شوقى ضيف فى كتابه «الفكاهة فى مصر» الى انه لم يكن هناك اديب او شاعر مصرى فى اواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين الا وساهم بشكل ما فى فن النكتة والفكاهة (٧ ، ص ١٠٧) . وكانت تصدر عدة جرائد فكاهية ساخرة حظيت باقبال واسع مثل «ابو نظاره زرقا» ليعقوب صنوع و«التنكيت والتبكيت» و«الاستاذ» لعبد الله النديم و«الارغل» لمحمد نجار و«السيف» لحسين على واحمد عباس وغيرها .

ويرى المستشرق الانجليزى روجر آلين ان الصحفيين المعروفين فى السبعينات - التسعينات يعقوب صنوع وعبد الله النديم كانا سلفين مباشرين للمويلحى اذ انهما «ناقشا قضايا» الاصلاح مستخدمين الوسائل الادبية» (٨ ، ص ١٠٨) . وتضيف الى ذلك : الوسائل الفكاهية الساخرة خصوصا . ونشير بهذا الصدد الى المسلسلة الحوارية فى جريدة يعقوب صنوع بين ابى النظاره الزرقا والفلاح ابى الكلب وغيرهما . ففى هذا الحوار انتقاد لاذع لاعمال «شيخ الحارة» الذى يرمز الى الخديوى اسماعيل .

وكان الحوار الساخر ، وخصوصا المقالات الهزلية التى تكتب بشكل اقاصيص مجازية ، سلاحا سياسيا

دائما لدى عبد الله النديم الذى كان يفضح دون كلل رسالة الانجليز «التمدينية» ويسخر من تحجر رجال الدين المحافظين .

ويشير آلين عرضا الى تاثر المويلحى ببعض المقالات السياسية والفكاهية التى كتبها يعقوب صنوع وعبد الله النديم (٨ ، ص ٨٩) ، ويذكر على سبيل المثال مقالة عبد الله النديم الساخرة «عربى تفرنج» . وباعتقادنا ان هذا التاثر يستند الى وحدة المواقف السياسية والفلسفية التى انطلق منها فى انتقادهم هؤلاء الكتاب الثلاثة الذين هم اصدقاء وانصار جمال الدين الافغانى ومحمد عبده وشركاؤهما فى الراى للمجتمع المصرى آنذاك .

كان انتقادهم للمجتمع يسير فى اتجاهين : ضد المحاكاة العمياء للغرب وضد النزعة المحافظة المتحجرة التى تعيق التقدم .

بيد انه كان هناك فارق جوهرى فى طرق تحقيق هذا الانتقاد . فالكتاب الاسلاف للمويلحى وضعوا نتاجاتهم بشكل مقالات صحفية ساخرة تتناول قضايا الساعة وتخاطب اوسع الجماهير باللغة الدارجة المفهومة من قبل هذه الجماهير .

اما المويلحى فقد اعتبر مؤلفه اثرا ادبيا فنيا وليس مجموعة من المقالات الصحفية الساخرة (بالرغم من انه نشره فى البداية فى جريدة «مصباح الشرق») . ومن الادلة على ذلك الاهداء الذى اشرنا اليه آنفا

والمنشور فى بداية الطبعة الاولى من الكتاب . زد على ذلك ان «حديث عيسى بن هشام» مكتوب باسلـــوب رفيع ، و«بلغة عربية فصحى لا تشوبها شائبة» (٨ ، ص ١٠٣) ، لغة يمكن مقارنتها باسلوب المنفلوطـــى (٩ ، ص ٦) . ثم ان «حديث عيسى بن هشام» ، كمـا اشار الباحثون مرارا ، له ما يماثله فى الانواع الاخرى للنثر العربى نعنى المقامات . وقد حقق المويلحـــى فى السجع مهارة ليس لها مثيل منذ عهد الحريرى (٥ ، ص ١١٧) .

وبالرغم من تمسك المويلحى بالاسلوب الادبـــى تمسكا صارما لم يتقبل جميع القراء ، على ما يبدو ، «حديث عيسى بن هشام» باعتباره اثرا كلاسيكيـــا تقليديا . فان الدكتور على الراعى يورد فى كتابــه «دراسات فى الرواية المصرية» ما ذكره توفيق الحكيم من ان البعض كانوا يترددون على ابراهيم المويلحى ويتشكون من ان ابنه سلك طريقا غير محمود حيـــث الف كتابا على شاكلة الادب الشعبى (١٠ ، ص ١٠) . ولعل المقصود «بالادب الشعبى» هنا هو الجانـــب الساخر فى الكتاب ، وخصوصا اذا قورن بالكتابــات الساخرة التى مارسها صنوع والنديم باللغة الدارجة والتى تناولت نفس الموضوع الذى تناوله المويلحى . وتجدر الاشارة كذلك الى ان مبدأ الفكاهة نفسه ليس غريبا على الادب العربى الرفيع فى «عصره الذهبى» ، فالسخرية منذ عصر الجاحظ (القرن التاسع) كانـــت

تعتبر وسيلة فعالة للتربية ، بيد ان الادب الساخر احتل درجة واطئة فى سلم الانواع الادبية ، ولم يكن هناك ما هو اوطأ منه غير انواع الادب الشعبى التى لم تكن تعتبر ادبا بالمعنى الكامل للكلمة (١١ ، ص ١٢٠) * .

بيد ان «حديث عيسى بن هشام» ليس ادبا ساخرا صرفا . فالمويلحى ، كما يشير على الراعى ، كان يشعر بالخجل من اللجوء الى الخيال ، فذلك امر غير معتاد لدى الاناس الجادين (١٠ ، ص ٩) ، ولذلك حاول ان يؤكد على الدور التهذيبى الوعظى لكتابه (١٠ ، ص ١٠) . وبالفعل فاللوحات الساخرة فى «الحديث» تأتى بين الفينة والفينة وسط حوار تهذيبى لشخوص الكتاب وحتى بعد فصول كاملة لا تتميز بالسخرية ، بل تتسم بطابع اخلاقى او تنطوى على معلومات جديدة يقدمها الكاتب الى القارئ .

وهكذا لا يستفيد الكاتب بصورة كاملة من امكانيات المغالاة الساخرة الكامنة ، كما اشرنا سابقا ، فى حبكة الموضوع . وهو يستخدم اسلوب الاغراب فى التصوير ليس فقط من اجل شجب الانظمة اللامعقولة من وجهة نظر التفكير السليم ، بل ولمجرد توضيح اهمية بعض المفاهيم الجديدة للقارئ او اطلاعه على معلومات علمية وعملية نافعة او عرض وجهة نظر

* راجع كذلك ص ١٧-١٨ ، و٤٥-٤٦ من هذا الكتاب (مقالة شيدفار) .

المؤلف بشأن اهمية هذه المبادرة الحضارية الحديثة او تلك . ولذا فان تصوير جولة البطـــل «الساذج» يضطلع لدى المويلحى بوظيفة تربوية بالاضافـــة الى وظيفته الانتقادية .

وهذا بالذات ما يقرب «حديث عيسى بن هشـــام» من كتب الرحلات الوعظية من امثال «حضارة الاسلام فى دار السلام» لجميل نخله المدور وخصوصا «علم الدين» لعلى مبارك (وهو مؤلف مكرس للحاضر وليس للماضى البعيد) اكثر مما يقربه من مقالات النديـــم وصنوع الساخرة ومن الادب التنويرى الساخـــر فى اوربا .

وبالاستناد الى مبدأ الجمع بين الموعظة والسخرية يمكن تقسيم ابطال «حديث عيسى بـــن هشـــام» الى مجموعتين ، تضم الاولى الوعاظ وهم : الراويـــة عيسى بن هشام وصديقه (الذى لا اسم له فى الكتاب) والفيلسوف الفرنسى من «الرحلة الثانية» والطبيب الذى عالج الباشا وعدة اشخاص ثانويين آخرين . وهؤلاء الشخوص ليسوا ابطالا بكل معنى الكلمة ، فهـــم لا يقومون بافعال ولا يساهمون فى الاحداث ولا فى تطوير الموضوع * ، اذ ان وظيفتهم هى الادلاء بالمواعظ والاعراب عن آراء المؤلف بهذا الشأن او ذاك . وتضم المجموعة الثانية الشخوص الهزلية التى يفضحهـــا

* يمكن استثناء عيسى بن هشام من هذا الحكم ، فسوف نتحدث فيما بعد عن دوره فى تطور الاحداث .

الكتاب بكل شدة وبشكل مباشر ، وتزيد من فضحها تقييمات الكاتب على لسان شخوص المجموعة الاولى (الوعاظ) .

ووفقا لآراء المؤلف الاصلاحية الاسلامية التي تناولناها اعلاه يتعرض للانتقاد في «حديث عيسى بن هشام» دعاة التقليد الاعمى والخضوع للغرب وخصوم التقدم ايا كان والمتحجرون الكسالى الذين يقدسون المعتقدات الجامدة . ومن بين هؤلاء عدد غفير من موظفي المحاكم الاهلية العصرية والشرعية التقليدية ، وكذلك السماسرة والصيارفة المحتالون ، والتجار الجهلة الذين يفكرون على الطراز القديم ، والشباب العصريون الذين استوعبوا جميع العيوب الغربية ، والشيخ المسلم الذي ينعت مؤيدي تعاليم محمد عبده بالشياطين والزنادقة ، والطبيب المصري والطبيب الاوربي اللذان يعالجان المرضى بطرق مختلفة ولكنهما يهتمان بشيء واحد هو كسب الاجرة ، والعلماء التقليديون القابعون في اسر افكار القرون الوسطى وكبراء المجتمع المتفرنجون الذين يقتلون الفراغ في النوادي وهلمجرا .

وتصور المشاهد الفكاهية – في مكتب الشرطة او البوليس والمحكمة والعرس بحضور السياح الاجانب وفي المطعم والملهى والمرقص والحديقة – التفسخ الاخلاقي في كل مكان . ومن افظع الامور بالنسبة

8*

لمصر ، حسبما يبين الكاتب ، اجتماع التخلف الازلى والجهل المطبق مع عيوب المدنية الاوربية التى حلت محل القيم الثقافية والحضارية الحقة . فان هـذا الاقتباس للقيم الوهمية الذى يشل المبادرة الذاتية هو ، فى رأى الكاتب التنويرى ، العائق الرئيسى فى تطور مصر ، ولذا يسلط عليه بالدرجة الاولى نصل سخريته اللاذعة .

ان الشخوص الساخرة لدى المويلحى تبـدو فى المقام الاول بشكل نماذج اجتماعية معينة ، الامـر الذى يميز عموما الاسلوب الساخر فى النمذجـة الادبية . ومما له دلالته ان الكاتب لم يمنح هـذه الشخوص اسماء معينة ، فهو يكتفى بالاشـارة الى الانتماء الاجتماعى او المهنة : المكارى ، البوليسى ، المحامى ، القاضى ، الطبيب ، التاجر ، الشيخ ، العمدة وهلمجرا .

وتجدر الاشارة الى ان المويلحى يفضح الشخوص الساخرة من خلال تصرفاتها واقوالها بالدرجة الاولى ، ولا يبدى اهتماما ، الا فيما ندر ، بالمظاهر الخارجية الهزلية للشخوص . وهو لا يضفى على اى من شخوصه سمات فردية أو طريقة خاصة فى الكلام والتفكيـر والمشاعر . فحتى العمدة ، الذى هو شخصية مكتملة من حيث التصوير الساخر ، يبدو بشكل ثرى ريفى يبحث عن الملذات فى المدينة فيبذر ثروة الامة . فان خشونته وسذاجته ليستا من الطباع الشخصية

لديه ، فقد كان بوسعهما ان تتجليا آنذاك لدى اى فلاح يصل الى المدينة .

وفى الحالات النادرة عندما يصف المويلحى المظهر الخارجى للبطل فانه يضفى عليه ليس سمات فردية ، بل على الاغلب سمات مهنية حيث يرسم له صورة كاريكاتيرية تعميمية . واليكم على سبيل المثال ، وصفه لاحد موظفى العهد الجديد : «. . . يسطع «طربوشه» احمرارا ويقلب طرفه ازورارا تلوح على وجهه مخايل الامارة ولا تنفك يده فى رفع وخفض (للنظارة) وتشهد عليه سيماه بالتفنن فى التدبير وتدل على قوة الدهاء والتفكير» (٣ ، ص ٦٦) .

ان الصفة الغالبة لدى الشخوص الساخرة فى «حديث عيسى بن هشام» هى نفس الصفة الملازمة للعديد من الشخوص الساخرة فى الادب العالمى : الغباء والتحجر والفراغ الروحى ، او «الخواء الداخلى والتفاهة المتستران بمظهر خارجى يدعى بوجود مضمون ووزن واقعى» على حد تعبير الكاتب الروسى نيكولاى تشيرنيشيفسكى (١٢ ، ص ٣١) .

والدليل الاساسى على الفراغ الروحى والاهتمام بالمصالح المادية هو المواضيع التى تدور حولها احاديث الشخوص الساخرة بغض النظر عن الفوارق الطبقية بينها . ويشغل المرتبة الاولى فى هذا المجال ما يعود بالمنفعة والربح الاكبر : الدور والاراضى والتجارة والصيرفة والخدمة فى دوائر

الدولة . فالجدل حول هذه الامور يجرى ، كرجـع الصدى ، فى كل مجلس يحضره عيسى بن هشام مـع الباشا . فالمال هو الشىء الرئيسى . وفى سبيـل المال لا يستنكف الامراء «الاكارم» عن تهديد اقاربهم بالوثائق الفاضحة . ويؤكد القول المأثور الـذى يذكره احد المحامين فى تقييم المجتمع المصرى آنذاك : «صار الدرهم اعز عند الاب من بنيه وعند الابن مـن ابيه» (٣ ، ص ٧٨) المغزى العام لسخرية المويلحى واتجاهها ضد النظام الاجتماعى ككل .

ان الاساليب الساخرة التى استخدمها المويلحى هى من حيث الجوهر نفس الاساليب المستخدمة عادة فى الادب العالمى الساخر . وفى مقدمتهـا المغالاة والمبالغة اللتان تساعدان على تصوير السمات الاهم فى الظاهرة الاجتماعية المعنية تصويرا ساطعا ملموسا .

فنحن نجد مبالغـة مفرطة فى عرض اخفاقـات وهفوات العمدة التى تدل على غبائه وخشونته وتجعل من طموحه الى الاغتراف من مناهل «الثقافة العصرية» سخافة غير معقولة . وواضح ان المبالغة شملـت كذلك غباء وفساد جميع الاشخاص الذين تسنى لعيسى بن هشام والباشا الاستماع الى احاديثهم (الشيـوخ والتجار والموظفين والارستقراطيين وغيرهـم) . ثم ان هذا الفضح التلقائى للشخوص فى مونولوجاتهـا وحواراتها هو اسلوب ساخر منتشر لدرجة كبيرة ، وخصوصا بالاقتران مع المبالغة .

ان الخلفية التى تظهر عليها الشخوص الهزلية مرسومة عادة بخطوط كاريكاتيرية . واليكم ما يقوله عيسى بن هشام عن دار المحامى الشرعى الذى قصده هو والباشا : «فدخلنا فوجدنا فيها حصيرا تغطى بالغبار والحصباء . ومتكئا تعرى من الفرش والغطاء . وفى زاوية من زوايا الاركان سراج لا ينفذ نوره من تكاثف الدخان . وفى اعلى رفوف الرواق احمال كتب واوراق قام لها نسيج العناكب مقام الوقاية والتجليد . والصقتها الرطوبة فحفظتها من التوزيع والتبديد . .» (٣ ، ص ١١٨) .

ولا يندر ان يلجأ المويلحى فى تصوير الشخوص وما يحيط بهم الى الاسلوب المسمى «بالتوفيق الوهمى بين ظواهر متعارضة كليا» (١٣ ، ص ٧٦) ، فهو يستخدم مثلا «التعارض بين المظاهر وبين ما تنطوى عليه ، والتعارض بين الوهم والواقع» (١٣ ، ص ٧٨) .

فهو يصور بمبالغة واضحة الابهة فى قصر حفيد الباشا الذى «يزرى فى الحسن بقصور بغداد وغمدان . وقد ترصع البستان بانواع الازاهر كأنه محلى بصنوف اليواقيت والجواهر . والقصر فى وسطها كأنه الدرة البيضاء او البدر بين نجوم السماء» (٣ ، ص ١٤٧) . وبعد هذا الوصف الغنى باسلوبه الرفيع وباستشهاده الشعرى والذى يخلق وهما بفخامة القصر وابهته ويجعل عيسى بن هشام والباشا يفكران بعظمة الرحمن الرحيم يأتى وصف آخر على

طرفى نقيض منه ، انه وصف مبالغ فيه ايضا للجموع المحتشدة عند الباب : «كانهم افراخ فى مخلب صقر . تعلو وجوههم قترة ، ترهقها غبـــرة ، وهم بين باك ومنتحب ، وصارخ ومصطخب . . . فاذا هم جميعا فى يأس وقنــوط ، وخيبـــــة وحبوط» (٣ ، ص ١٤٩-١٥٠) . وتتكون هذه الجموع من الدائنين المفلسين الذين خدعهم اصحاب القصر . ويتضح من حديث الخدم ان الاسياد انفسهم على شفا الافلاس بسبب التبذير والاسراف . وتؤدى المبالغة فى وصف الابهة الظاهرية والعقم الباطنى الى تشديد المفعول الفكاهى للتعارض .

ولا يكتفى المويلحى بتوزيع شخوصه فى المواقع التى يرسمها بلمســــات ساخرة ، بل ويرغمهـــم بين الحين والآخر على ان يتورطوا فى مواقف مضحكة تتجلى فيها بسطوع اكبر سجاياهم المثيرة للضحــك وانحرافهم عن القواعد المرعية . وتكفى هنا الاشارة الى مغامرات عمدة القرية فى القاهـــرة : اخفاقاتـــه وتصرفاته الخرقاء فى المطعم والحانة والملهى ، والخداع المتواصل الذى يقع هو ضحية له . وكذلك الخطوات الاولى بعد قيام الباشا من القبر ولهجته الآمرة اثنـاء حديثه مع عيسى بن هشام ونزاعه مع المكارى وحيرته وقنوطه فى قسم البوليس وهلمجرا .

ويستخدم المويلحى كذلك اسلوبا معتادا فى الادب الساخر ، نعنى المحاكاة الهجائية ، وخصوصا محاكاة الاسلوب التقليدى ، حيث يبين عدم صلاح هـــذا

الاسلوب لا للشعر ولا للنثر ولا للتاليف العلمي ولا للمديح ولا للمقالة السياسية .

وفى معرض الحديث عن الوسائل والاساليب الساخرة التى استخدمها المويلحى يجدر بنا ، اخيرا ، ان نشير الى ان تماثلها مع الوسائل والاساليب المستخدمة فى الادب الاوربى الساخر ليس دليلا على التاثر بهذه الاخيرة او اقتباسها . فمن الاصح ، بهذا الخصوص ، الكلام عن الطبيعة المتماثلة للادب الساخر فى جميع العصور ولدى جميع الشعوب .

يشغل الباشا مكانة خاصة بين شخوص كتاب المويلحى . لقد ذكرنا اعلاه ان الباشا شخص «ساذج» ينتقد المؤلف على لسانه الانظمة القائمة آنذاك . بيد ان الباشا يبدو فى بداية السرد كشخصية هزلية تتورط فى مواقف مضحكة بين الفينة والفينة بسبب تخلف آرائها . ولذلك فان اسلوب الاغراب فى الوصف ينقلب عليها اولا . ففى اول حديث للباشا مع عيسى بن هشام يستغرب ذاك من ان الدور فى القاهرة صارت تسمى بالارقام ، وليس حسب اصحابها ، وانه يمكن السير فى شوارع المدينة ليلا بدون كلمة السر . وعندما صفع الباشا المكارى اللجوج اعتبر نفسه محقا («فالفلاح لا يصلح جلده الا بجلده» (٣ ، ص ١٧) وطالب بزجه فى السجن واستنكر الاقوال بشأن المساواة ودهش اشد الدهشة لانه اقتيد نفسه الى قسم البوليس بدلا من المكارى . ثم ان

الكلمات الجديدة غير المفهومة من قبل الباشا جعلته مرارا يتورط فى حالات مثيرة للضحك . وعلى سبيل المثال نورد ادناه مشهدا فى قسم البوليس (فى صباح اليوم التالى لتوقيف الباشا) :

«(العسكرى للباشا) – هلم الى السوابق .

(الباشا) – سبحان العزيز القادر أترى قد زال عنى بؤسى وانقشع نحسى ورجع اليّ عزى فجاءونى بموكبى وخيلى .

(عيسى بن هشام) – ليس المقصود «بالسوابق» تلك الجياد الصافنات ، والعتاق الصاهلات ، وانما هو ديوان تقيد فيه سحنة المتهم وسيماه ، ويكشف فيه عما جنته يداه .

(العسكرى للباشا) وهو يسحبه – لا تطل فى الكلام وامش معى ساكتا ساكتا» (٣ ، ص ٢٧ – ٢٨) .

وبالرغم من هذه الاخطاء والهفوات غالبا ما يلاحظ الباشا بعين ثاقبة عيوب المجتمع الجديد ونواقصه ، وخصوصا عدم تناسب الشعارات الجديدة مع سير الامور الفعلى . فبعد ان شهد ما شهد فى قسم البوليس ادرك فى الحال ان الحرية والمساواة اللتين تحدث عنهما المكارى موجودتان بالاقوال فقط دون اية ضمانة فعلية لحصانة الفرد . وبسبب الاهوال التى عانى منها الباشا يخيل اليه ان يوم القيامة قد حل . ثم ان سوء فهمه للكلمات الغامضة ليس فى اكثر الاحيان نكتة بريئة. والدليل على ذلك اختلاط معنى كلمة «الشهادة»

بالنسبة له . فقد فهم هذه الكلمة بمعناها القديم ، اى الجهاد والموت فى سبيل الله ، ولم يستطـــع ان يدرك السبب فى ضرورة دفع الف وخمسمائة فرنك ثمنا لهذه «الشهادة» . ويتسم بطابع فكاهى ساخــر ايضا تفسير كلمــة «الكارت» . فبعـــد الاخفاق فى المحاكمة حضر الباشا وعيسى بن هشـــام الى نظارة الحقانية بغية تقديم طلـــب الى المفتش لاستئنـــاف الحكم . فمنعهما الحاجب من دخول غرفة المفتشيـــن وطلب منهما «الكارت» .

(الباشا) مستفهمـــا – ما معنـــى هذا اللفظ الاعجمى .

(عيسى بن هشام) – «الكارت» بطاقة صغيـــرة يطبع عليها الاسم والعمل او الحرفة والصنعة يقدمهـا الزائر قبل الدخول ليكون المزور بالخيار فى قبـــول الزيارة او التملص منها .

(الباشا) – لقد كانت ابواب التظلم مفتوحة فى ايامنا لكل من يطرقها وكيف ينطبق هذا التضييق على ما تصفه لى من المساواة فى الحقوق والانصـــاف فى الاحكام .

(عيسى بن هشام) – لا يسلم الحال من زيارة زائر بغير شغل او من لجاجة صاحب حاجة فوضعت هذه الطريقة ليتفرغ الحكام لاعمالهم .

(الباشا) – الم تكن هيبة الحكام وعزتهم بكافية

لصد من ذكرت عن الدنو منهم والتجـرؤ عليهم ؟»
(٣ ، ص ٦١) .
ان «سذاجة» الباشا فى هذا الحوار ليست مجرد وسيلة لخلق مفعول فكاهى (كما فى المشهد الخاص بكلمة «السوابق») ، بل هى دون شك وسيلـــة للسخرية ، وذلك لانها تستهدف الانتقاد فى سبيـل مثال اعلى معين .
وكلما واصل الباشا «الساذج» جولته كلما قلت الاخطاء التى يرتكبها وكلما صار يلاحظ المزيد مـــن الامور «العجيبة» . فقد بدا له النظام القضائى المعقد فى مصر شيئا اخرق غير معقول ، فراح يقول : «هل اصبح المصريون فرقا واحزابا ، وقبائـــل وافخاذا ، واجناسا مختلفة وفئات غير مؤتلفة» (٣ ، ص ٤٢) . واستاء الباشا اشد الاستياء عندما علم ان اجمـــل حى فى القاهرة ، حى «الاسماعيلية» ، يسكنه الاجانب فقط (٣ ، ص ٧١) . وهو لا يصدق بان الناس فى هذا العصر الجديد لايجتمعون فى مجالس العلم ومحافل الادب ولا يقرأون على العموم الا قليلا ، بل يفضلون ثمار التمدن المادى على القيم الروحية (٣ ، ص ٢٠٠–٢٠٤) . وهو يشتاط غضبا «فيزمجر كالأسد الورد» من البؤس الروحى لدى المشايخ وعلماء الدين (٣ ، ص ٢١٩) ، ويعرب عن دهشته الشديدة من عدم فهم المصريين لضرر الملاهى ذات الطراز الاوربـــى (٣ ، ص ٣٨٤) وهلمجرا . وعندما يواصل الباشا توجيـــه

الاسئلة الى صديقه عن كل ما يصادفهما فى الطريق يستحث هذا الصديق على الانتقاد ، وينتقد هو ايضا ليس العيوب المنبعثة من الغرب فقط . بل وكذلك كل ما هو متحجر عتيق يعترض سبيل التقدم . علما بان الباشا يبدى فى نهاية المحاكمة تحملا ورباطة جاش اكثر بكثير مما فى بدايتها ، الامر الذى يجعل عيسى بن هشام يعرب عن اعجابه بذلك فيروح يتحدث عن التاثير الايجابى الذى يتركه على الانسان كفاحه ضد المصائب والنوائب (٣ ، ص ١٢٢) .

وهكذا فان الباشا الذى يمكن اعتباره فى بداية «حديث عيسى بن هشام» من الشخوص الهزلية الساخرة صار يتحول بالتدريج الى واحد من الشخوص - الوعاظ .

ولعل شخصية الباشا تتسم بالنسبة للمويلحى بمغزى رمزى ، باعتبارها تجسيدا لامكانية وضرورة الانبعاث الحكيم للتراث بروح الاصلاح الاسلامى . فالباشا كأنما يجتاز الطريق الذى ينبغى ، فى احسن الاحوال ، ان تجتازه مصر فى مواجهة المدنية الاوربية ، اى تقييمها بواقعية سليمة ، وانطلاقا من مصالح الشعب ، وتقبل قيمها الحقة فقط ، والحفاظ على الاصالة المصرية . وبهذا الخصوص يقف على طرفى نقيض مع الباشا العمدة الذى يرمز سلوكه فى القاهرة الى طريق آخر هو الطريق الذى اجتازته مصر بالفعل آنذاك - طريق الجمع بين الجهالة والغواية النابعة من عيوب المدنية

الاوربية «الجذابة» ، ذلك الطريق المؤدى الى الانحطاط والدمار .

ان هذا التفسير لمكنون الشخوص الرئيسية فى «حديث عيسى بن هشام» يساعد على رؤية شىء من المنطق فى بنية الرحلة الاولى التى غالبا ما تبدو غير ذات تسلسل منطقى (٨ ، ص ٩٧) . يمكن تقسيم موضوع الرحلة الاولى ، الى ثلاثة اقسام . يصور القسم الاول طريق الباشا الى الانبعاث الروحى باشراف الاديب المستنير عيسى بن هشام ، وهو طريق محفوف بالمصائب . وعلى طرفى نقيض منه القسم الثالث الذى يضاهيه تقريبا من حيث الحجم ويتضمن مغامرات العمدة التى تنتهى به الى الانهيار التام . علما بان العمدة يستعين بخليع شاب – هو تجسيد لجميع عيوب الموضة العصرية – وبتاجر مكار يهتم اول ما يهتم بالقيم المادية ولا يفهم شيئا على الاطلاق فى القيم الروحية . ويكفى للتدليل على جهله تفسيره الاخرق لمنشأ الاهرام وقوله انها بنيت للخلاص من الطوفان فى عهد نوح (٣ ، ص ٤١٠–٤١٢) . وبين هذين القسمين المتعادلين يقع القسم الثانى الاصغر من حيث الحجم والذى ليس فيه بطل «اساسى» ، وذلك لان عيسى بن هشام والباشا هنا مجرد شاهدى عيان يتقابلان مع ممثلى مختلف الفئات الاجتماعية من سكان القاهرة . ولا نجد فى هذا القسم الاوسط افعالا نشيطة ، فهو مبنى فى الغالب على اساس الحوار الذى

يعمق ويوسع الملاحظات الواردة فى القسم الاول ويغدو بمثابة مقدمة للقسم الثالث .

يؤكد الباحثون السوفييت فى الادب ان السخرية لا تقتصر على الجوانب العتيقة من الواقع ، بل يمكن ان تشمل الجديد «اذا انطوى على جذور الشر التى لا يمكن اجتثاثها الا باستئصال الظاهرة نفسها» (١٤ ، ص ٢٧ ، قارن ذلك بما ورد فى المصدر ١٥ ، ص ٥٦) . ان كتاب المويلحى «حديث عيسى بن هشام» ، شأنه شأن رواية سويفت «اسفار كلفر» ورواية غوغول «النفوس الميتة» ، لهو دليل آخر على امكانية التعايش والتشابك الوثيق بين هذين الدافعين للسخرية فى اطار نتاج ادبى واحد .

## ٢

تعود منابع البنية الفنية «لحديث عيسى بن هشام» الى اسلوب المقامات المحبب فى النثر العربى الكلاسيكى . ويشير المويلحى نفسه اشارة مباشرة الى الصلة بين كتابه وبين المقامات حيث اطلق اسم عيسى بن هشام على الراوية فى كتابه . ومن المعروف ان عيسى بن هشام هو راوية اول مؤلف للمقامات ، نعنى بديع الزمان الهمذانى . وكأننا بالمويلحى يريد ان يؤكد امكانية استخدام الشكل القديم للتعبير عن روح العصر . ويمكن القول ان اهتمام كتاب التنوير المصريين الباحثين عن سند

لهم فى التقاليد القديمة «بالمقامات» ، الى جانب «الرسائل» التى استخدمها الكتاب الاجتماعيون فى تلك الفترة ، امر طبيعى تماما . فالمقامات تتميز بالدرجة الاولى ، شأنها شأن كتب الادب ، بالتوفيق بين المغامرات المسلية وبين الموعظة . فالاولى ذات ارتباط باحابيل البطل ، والثانية ذات ارتباط باحاديثه الموجهة الى الحاضرين (او حواره معهم) والتى تتضمن فى الغالب نصائح اخلاقية سامية وارشادات نافعة بشأن فناء الحياة الدنيا ومعاملة الاصدقاء بالحسنى والتصدق على الفقراء وهلمجرا ، او تحتوى على ملاحظات ادبية ولغوية دقيقة .

وكان اسلوب المقامات الكلاسيكية التقليدى المشذب قد استرعى انتباه الكتاب المصريين الاسلاميين الذين لم يكونوا ، كما هو معروف ، يحبذون دوما الاسلوب «التلغرافى» المبسط الذى وضعه الكتاب السوريون المتأثرون بالادب الاوربى .

وكان بالامكان استخدام تقاليد المقامات ليس فقط فى النتاجات الادبية الصغيرة ، بل وكذلك فى النتاجات الاكبر ، وذلك لان سلسلة المقامات التى يؤلفها كاتب واحد والمترابطة فيما بينها بشخصيتين اساسيتين يمكن ان تعتبر بمثابة قصة مكونة من مشاهد مسلسلة بدون تعاقب الزامى . ان هذا النوع من التركيب الفنى ملازم عادة للقصص العربية فى القرون الوسطى ، مثل القصص عن الشعراء

العشاق (مجنون ليلى وجميل بثينة وغيرهما) (راجع المصدر ١٦ ، ص ٦٠٩) .

ويمكن ذكر عدد من الكتاب المصريين من القرنين التاسع عشر والعشرين الذين استخدموا ، قبل المويلحى وبعده ، بعض مستلزمات المقامات ، مثل حوار الوعظ (على مبارك فى «علم الدين») وترابط المشاهد الحوارية المسلسلة بواسطة البطلين الرئيسيين (حافظ ابراهيم فى «ليالى سطيح» ومحمد لطفى جمعة فى «ليالى الروح الحائر») والسجع (احمد شوقى فى «اسواق الذهب» وتوفيق البكرى فى «صهاريج اللؤلؤ») والخ . ولكن «حديث عيسى بن هشام» يعتبر بحق اكبر واهم اثر ادبى مكتوب حسب تقاليد المقامات .

وتجدر الاشارة الى ان الباحثين العرب غير متفقين حتى الآن على راى موحد بشأن النوع الادبى الذى ينسب اليه هذا الكتاب . فاغلبية الباحثين تعتبره رواية اجتماعية (١٧ ، ص ٢١٤) او رواية وعظية (٦ ، ص ٦٧–٧٧) او رواية هزلية (١٠ ، ص ١١–١٣) والخ .

ويبدى بعض النقاد تقييماتهم باحتراس اكبر فيقولون ان «حديث عيسى بن هشام» يحتوى على سمات الرواية والمقامات سواء بسواء .

بيد ان البعض ، مثل عمر الدسوقى (١٨ ، ص ١٤١) وعباس خضر (١٩ ، ص ١٢٧) ، يعلنون

بحزم عن عدم جواز اعتبار «حديث عيسى بن هشام» رواية ، ويوردون حججا للتدليل على رأيهم ، سنتناولها فيما بعد .

اما فى الاستعراب السوفييتى والاوربى فالآراء متباينة اشد التباين بشأن مسألة النوع الادبى الذى ينسب اليه «حديث عيسى بن هشام» . فالمستعربون يعتبرون هذا الكتاب تارة رواية وتارة قصة وتارة مجموعة من القصص القصيرة وتارة مجموعة من المقامات ، بل وحتى «رواية مقامية» او «نتاجا وسطا بين المقامة والرواية» وهلمجرا .

ونحن لا نريد ان نلصق من كل بد النعوت «بحديث عيسى بن هشام» فيما يتعلق بالنوع الادبى الذى ينتمى اليه . ولكننا نرى ان من الضرورى ان نكشف فيه بوضوح اكبر عن العناصر التقليدية التى تربطه بالمقامات وعن السمات الجديدة التى جعلت باحثين كثيرين يعتبرونه رواية . وسنحاول فى الوقت ذاته تبيان السبب الذى حال دون تطور الرواية الواقعية المصرية فى طريق تكييف المقامات للمضامين الجديدة .

لقد اعتاد الباحثون الذين يرفضون اعتبار كتاب المويلحى رواية او يشككون فى امكانية اعتباره رواية على طرح حجة رئيسية تتلخص فى عدم اكتمال الاسلوب الروائى وانعدام الموضوع المترابط القويم وعدم وجود تطور موحد للاحداث (١٩ ، ص ١٢٧) . ويعزو آلين سبب عدم اكتمال الاسلوب الروائى الى الاساس

الصحفى «لحديث عيسى بن هشام» . فهو يقول : «رغم ان المويلحى اجتهد لاعادة النظر فى النص وتعديله بحيث يكون السرد مترابطا واكثر اقناعا من المشاهد التى نشرها فى الجريدة فان كتابه ظل محتفظا بآثار الاسلوب الصحافى» (٨ ، ص ٩٧) . وربما لم يكن المويلحى راغبا فى جعل جميع مشاهد كتابه مترابطة ترابطا وثيقا اذا كان يستند فيه الى تقاليد المقامات . فان مقامات السلسلة الواحدة ، عادة ، ذات ترابط اضعف . ان المويلحى يرتب المشاهد فى تعاقب زمانى وترابط منطقى واضح ، وان كان مفتعلا فى بعض الاحيان ، ولكنه ترابط يجعل الكتاب بمثابة نتاج موحد متكامل . اما المقامات فليس الترابط المنطقى بالشىء الالزامى بالنسبة لها . فان ابا زيد السروجى فى مقامة الحريرى الرابعة ، مثلا ، يقوم برحلة مع ابنه الراشد ، ولكنه يقول فى المقامة الخامسة انه ليس لديه ابن ابدا * ، وفى المقامة الثامنة يظهر الابن الراشد من جديد ، اما فى المقامتين التاسعة والعاشرة فنجد الابن طفلا صغيرا . وعندما يلتزم المويلحى بسرد الاحداث فى تتابع منطقى فانه يجرى بعض التغيير على تقاليد المقامات فيقربها من بنية الرواية .

---

* عمد المستشرق والشاعر الالمانى فريدريك روكيرت ، مترجم مقامات الحريرى ، الى وضع المقامة الخامسة فى محل الرابعة .

ومن جوانب هذا التغيير ما يميز «حديث عيسى بن هشام» من تناسب بين الشطارة والوعظ .

فلئن كانت الشطارة هى الصبغة الرئيسية التى تسم سياق السرد فى اكثر المقامات ، حيث يضطلع الوعظ بدور ثانوى عرضى ، ففى «حديث عيسى بن هشام» نجد الوعظ يلعب الدور الاساسى ، بينما تنسحب الشطارة الى المرتبة الثانوية بسبب من رغبة المؤلف فى وصف رحلة البطل «الساذج» وانتقاد المجتمع العصرى من خلالها . ولا نجد المشاهد التى تتحدث عن الشطارة والتحايل الا فى الصفحات الاخيرة من القسم الاول من كتاب المويلحى ، حيث يصبح عيسى بن هشام والباشا شاهدى عيان على مغامرات عمدة القرية الذى وصل الى القاهرة وصار الجميع يخدعونه . اما القسم الثانى فليس فيه اثر لوصف الشطارة .

ويجرى المويلحى كذلك تعديلا على دورى البطلين بالمقارنة مع ما اعتادت عليه المقامات . ويعزى ذلك الى التحول فى التركيز على الافكار والموضوع . فالمقامات التقليدية تفرد للرواية دورا سلبيا فى الغالب : فهو يستمع الى كلام الشاطر او المحتال ومجادلته مع الخصم (تارة بمثابة متفرج وتارة بمثابة واحد من المخدوعين) ويعجب ببلاغته ويستهجن تصرفاته ولا يشاطره اياها * .

---

* ما عدا مقامة الهمدانى الموصلية (رقم ٢١) .

اما فى كتاب المويلحى فان الوظائف الرئيسية لعيسى بن هشام تتلخص فى توضيح العادات العصرية والاكتشافات الجديدة والمصطلحات وهلمجرا لرفيقه الباشا . هذا اولا ، وثانيا - مناقشة وشجب التعسف الاوربى وفساد الموظفين وتدهور الاخلاق وهلمجرا . وفى المشاهد الاولى من الكتاب - المحاكمة - يضطر عيسى بن هشام الى القيام بأعمال نشيطة لتخليص الباشا من الصعاب .

اما الباشا نفسه فهو البطل الذى يتعين عليه ان يكون شبيها ببطل المقامات النشيط ، ولكنه يتحول ، كما اسلفنا ، من «شاطر» الى «ساذج» ، ويضطلع ، فى الغالب ، بوظائف المتفرج التواق الى المعرفة والذى يعرب عن انتقاده للاوضاع التى لا تعجبه . وهو لا يقوم باعمال «نشيطة» تستحق الذكر ، اللهم الا مشاجرته مع المكارى فى بداية السرد ، الامر الذى اتاح للكاتب امكانية وصف البوليس والانظمة القضائية فى مصر . وكلما توالت الاحداث كلما انسحب الباشا (مع عيسى بن هشام) الى المرتبة الثانية على مسرحها .

وتؤدى الاهداف الجديدة التى يتوخاها المويلحى الى محو سمة اخرى من السمات الالزامية فى المقامات ، نعنى التكرار المتواصل لمختلف انواع الاوصاف والاحوال لحدث واحد او لشخصية واحدة (الزوجة المشتكية والقاضى والعامل والمستمعين المخدوعين وهلمجرا) ، بل وحتى لمواعظ بعينها ، مما يستجيب

لمتطلبات مبدأ التقنين فى علم الجمال العربى فى القرون الوسطى ، ذلك المبدأ الذى اشارت اليه المستعربة بيتسى شيدفار (١١ ، ص ١٨٠) .

ونلاحظ هذا التكرار عادة فى مقامات السلسلة الواحدة ، كما فى مقامات لمؤلفين مختلفين يأخذ بعضهم عن البعض الآخر . اما «حديث عيسى بن هشام» فهو ليس بحاجة الى الاوضاع والحالات التى اعتادت المقامات على استخدامها دوما ، مثل مقابلة الشاطر او المخادع فى تجمع ما ، او ما يستعاض به عن هذه المقابلة من حبكة بشكل خطبة او حيلة للمخادع ، وتعرف الراوية عليه ، ولومه وتقريعه من قبل الراوية ، وتبرير المخادع لفعلته او هربه . ان رغبة الكاتب فى تجسيد حياة مختلف فئات سكان مصر باوسع شكل ممكن لا تترك له مجالا لتكرار الشخوص والمواقف . اما المواعظ والمحاججات المقتبسة من المقامات الكلاسيكية فهى تلعب دورا ثانويا عند المويلحى . والمثال على ذلك تاملات عيسى بن هشام بشأن فناء الحياة الدنيا فى مطلع الفصل الاول (٣ ، ص ٧ — ٩) . فى حين ان هذه التاملات تشكل لدى الحريرى هيكل الخطبة الرئيسية لابى زيد السروجى فى المقامة الصنعانية (المقامة الاولى) . وهى الخطبة التى تحدد تطور الموضوع لاحقا : فبعد ان يتسلم ابو زيد السروجى اجره على هذه الخطبة التقية يقيم مع تلميذه وليمة مرحة ، وعلى هذا النحو يجده الراوية

الحارث بن همام فيواجهه باللوم والتقريع ، بينما يرد عليه السروجى بقصيدة يمتدح فيهـا نفسه ويبرر فعلتـه (٢٠ ، ص ١٠-١٧) . ويتكـرر الحال فى المقامـة الحادية عشرة ، ولكن السروجـى يلقى خطبتـه ليس فى الساحة ، كمـا جاء فى المقامة الاولى ، بل فى المقبرة ، ويضمن هذه الخطبة النثرية قصيدة زجلية ارتجالية طويلة . زد على ذلك ان الوقت ، قبل الحديث مع الحارث بن همام ، لا يتسع له كـى ينفـق على الخمـر كـل هبات المستمعين (٢٠ ، ص ٩٧-١٠٦) . وتتكرر هذه الحالة مع بعض التغيير لدى مقلدى الحريرى . فالمحتال فى احدى مقامات الكاتب اللبنانى ناصيف اليازجى يلقى خطبة عند القبر فى نفس موضوع خطبة السروجى (المقامـة الحادية عشرة) ويتسلم لقاءها فرسـا بالاضافة الى النقود ، ثم ينفق على المنادمة ما تسلمه (كما فى المقامة الصنعانية) ، ولكن ليس مع تلميذه ، بل مع عشيقته ويتشاجر مع الراوية من جديد (٢١ ، ص ١٣-١٩) . امـا لدى المويلحى فان تأملات عيسى بن هشـام ومحاجاته بشأن فناء الحياة الدنيا لا تصبح مطلقـا اساس المشهد ، بل تلعب ان صح القول ، دور العامل المساعد ، حيث تؤكد الطابع الوعظى للسرد وتغدو حلقة وصل بينه وبين المقامة الكلاسيكية .

بيد انه تظل باقية فى «حديث عيسى بن هشام» واحدة من السمات الملازمة لموضوع المقامات ، ونعنى

بها الصيغة الاصطلاحية . فالكاتب يفترض منذ البداية ان عيسى بن هشام يرى حلما فى المنام ويقابل اثناءه الباشا الذى قام من القبر . وهذا الحلم ضرورى للكاتب من اجل الحبكة . ومما يؤكد الصيغة الاصطلاحية لهذه اللوحـــة ان المؤلف يتناسى فيما بعد ان عيسى بن هشام يرى حلما فى المنام طوال السرد فلا يحاول ان يوقظه ، ولا يعيد الباشا الى القبر من جديد . ولا يكمن سبب ذلك ، طبعا ،فى الصيغة الصحفية الاولى المجزأة للسرد ، كمـا يتصـور آلين . فليس من العسير على الكاتب ان يتوصل الى خاتمة منطقية ناجزة لدى نشر الكتاب فى طبعة مستقلة . ولكن ذلك لم يكن ضروريا لما يتوخاه الكاتب ، ولم يكن ، فى الوقت ذاته ، من المستلزمات التى تتطلبها بنية المقامات . ثم ان الموعظة هى التى تحدد التطور اللاحق للموضوع لدى المويلحى : فان جميع مغامرات عيسى بن هشام والباشا هى مجرد حجة لتبيان تفسخ المجتمع المصرى آنذاك . ولهـــذا الغرض بالذات تظهر فى الكتـــاب شخوص جديدة سرعان ما تختفى دون اثر . وبديهى ان تبرز فى سياق تطور الموضوع عدة مواقف وحالات واقعية وان يرسم المؤلف لوحات تجسد الواقع بدقة اكبر مما فى المقامات الكلاسيكية . وهذا امر طبيعى ، لان وظيفة النقد الاجتماعى فى كتاب المويلحى اشد واكثر حدة مما لدى الهمذانى والحريرى .

ان الجانب الانتقادى فى المقامات الكلاسيكية ملفع

بالبدائع اللغوية البلاغيـة ومغمور بين طياتهـا الى درجة جعلت بعض الباحثين يتجاهلونه كليا (٢٢ ، ص ٦٩ — ٧٠ وص ٨٦ — ٨٧) . ولم يلتفت الباحثون الى هذه السمة من سمات المقامات بالشكل اللازم الا فى السنوات الاخيرة (راجـع ، مثلا ، المصدر ٢٣ ، ص ٤٦) . اما نحن فنعتقد ان المويلحى قد تفهم تماما الروح الانتقادى للمقامات الكلاسيكيـة وعمـل على تشديده فى «حديث عيسى بن هشام» . بيد ان ذلك لا يخل بالصبغة الاصطلاحية لبنية الموضوع العامة ، لا سيما وان هذه الصبغة تظل محفوظة كذلك فى اسلوب تجسيد المواقف والشخوص .

وبالمناسبة ، فان اسلوب تجسيد ورسم الابطال هو السبب الثانى الذى يجعل بعض الباحثين يرفضون استخدام مصطلح «الرواية» فيما يخص «حديث عيسى بن هشام» * او ، فى احسن الاحوال ، يستخدمون هذا المصطلح مع تحفظات بشأن وسائل التجسيد ** .

---

* كتـب آلين يقـول ان المويلحـى «لم يقدم ولا شخصية واحدة فى تطورهـا الفعلى» (٨ ، ص ١٠٢) ، وان ذلك ، الى جانب خصائص بنية الكتاب واسلوبه ، يحول دون اعتباره رواية (٨ ، ص ١٠٢) .

** يؤكد عبد المحسن طه بدر ، مثلا ، ان عيسى بن هشام والباشا ليسا شخصيتين فعليتين ، بل مجرد اداة لعرض افكار المؤلف ، وان ابطال المويلحى يشبهون ابطال المقامات من حيث اسلوب التصوير (٦ ، ص ٦٩ ، ٧٣) .

ولكننا نصادف فى البحوث النقدية فى الوقت ذاته آراء على طرفى نقيض من ذلك ، مثل رأى هاملتون جيب الذى يقول ان المويلحى «احرز توفيقا كبيرا فى تصوير الابطال» (٩ ، ص ٥) ، وتاكيد على الراعى على ان ابطال «حديث عيسى بن هشام» (وخصوصا العمدة ورفيقيه) شبيهون بالابطال المعتادين فى الروايات ، بالرغم من ان الكاتب يرسم صورهم بشكل غير تطورى ، اما شخصية الباشا فهى تتطور فى سياق السرد كله (١٠ ، ص ٢٠ - ٢١) .

بيد ان هذا الرأى الاخير ينطوى على شىء من المبالغة . فان تحول الباشا الذى يشير اليه على الراعى ليس نتيجة للتطور الحقيقى للبطل وليس نتيجة لمعاناة داخلية او تأملات او بحث لدى البطل نفسه ، بل هو ثمرة لمشيئة الكاتب المنوطة بمرتكزه الفكرى .

ولعل مبعث التناقضات فى تقييم شخوص «حديث عيسى بن هشام» هو المضمون المتباين الذى يضفيه مختلف الباحثين على مفهوم «الشخصية» ، اى ما اذا كانوا يفهمونها بروح الواقعيـــة التنويرية ، كنموذج اجتماعى معين ، او بروح الواقعية الانتقادية ، كمزيج مما هو نموذجـى وفردى اصيـل . ان ابطال كتاب المويلحى ، كما اسلفنا ، هم اما «ابواق» لافكار المؤلف (الوعاظ) واما نماذج اجتماعية معينة (الابطال

الهزليون) . وهم فى كلتا الحالتين من الشخوص الملازمة لنتاجات الواقعية التنويرية والمتميزة بالصبغة الاصطلاحية . وهذه الصبغة هى التى تقرب بينها وبين ابطال المقامات الذين يصورهم المؤلف دوما من الخارج وباسلوب واحد ثابت لا يتعمق فى دخيلتهم .

وتجدر الاشارة كذلك الى ان السخرية ليست شيئا غريبا على المقامات ، فالقسم الغالب منها يتميز بالسمات الفكاهية ، وخصوصا فى تصوير احابيل البطل وشطارته واحوال السذج المخدوعين به .

ثم ان الطابع الاصطلاحى لتصوير الواقع فى «حديث عيسى بن هشام» يزداد لدرجة اكبر باستخدام المويلحى للسجع على نطاق واسع . فالسجع الملازم للمقامات عادة لايصلح ، بالطبع ، لتجسيد الكلام الواقعى الحى لدى الشخوص .

ولعل المويلحى قد فهم محدودية امكانيات السجع . فهو يبتعد هنا ايضا عن تقاليد المقامات ، حيث يستخدم النثر الطليق الخالى من السجع ، فى الحوار واحيانا فى السرد .

يضم القسم الاول من الكتاب ٣٠ فصلا ، بينما يضم القسم الثانى تسعة فصول . وكل فصل هو عبارة عن مقامة مكتملة تبدأ بالعبارة التقليدية «قال عيسى بن هشام» (ما عدا الفصلين الثانى والخامس) ، ويتبعها مقطع طويل ، وهو مقطع وصفى مسجوع

عادة . وتختتم كل مقامة بالسجع ايضا ، وفى بعض الاحيان يستخدم هذا السجع بصورة شكلية لا غير (وهو فى بعض الفصول - العاشر والثانى عشر والرابع عشر - لا يزيد عن عبارتين) . ويستثنى من ذلك الفصلان الثانى والثالث (فى البوليس) اللذان يخلوان من السجع المنتظم ، ولا يصادفه القارئ الا لماما .

ان السجع من المستلزمات الثابتة فى الوصف الفكاهى والغنائى على حد سواء . ويستخدم المؤلف فى الوصف الغنائى الشاعرى على نطاق واسع الوسائل البلاغية التقليدية التى غالبا ما نصادفها فى المقامات . ففى الفصل الاخير ، مثلا ، نجد فى وصف الفجر عبارات مجازية من قبيـــل : «حل الفجر بعد ليلة . . . دب المشيب فى فودها . . . ونزعت من صدرها كل منثور ومنظوم من درر الكواكب ولآلىء النجوم» (٣ ، ص ٤٤٤) والخ . وفى الوصف الفكاهى يستخدم المؤلف العبارات المجازية التقليدية بقصد السخرية : فالضيوف فى وليمة العرس «مـــا لبثوا ان هجموا على المائدة هجوم الفوارس البواسـل على الحصـون والمعاقـل» (٣ ، ص ٢٨٦) وفى المحكمة الشرعية «عباب موج ملتطم ومنحدر سيل مرتطم من نســاء صائحـات مولولات ونائحات معولات ونادبات باكيات وصارخات شاكيات» والخ . (٣ ، ص ١٣٨) . ونجـــد لدى المويلحـــى التلاعب التقليدى بالالفاظ ، مثل الخليلة والحليلة :

«فلمح احد قرنائه واخوانه قد انزوى بتلك الخليلة التى هى عندهم كالحليلة» (٣ ، ص ٩٥) * .

وفى بعض الاحيان يستخدم المويلحى السجع (فى مستهل الفصول) لسرد الاحداث على لسان عيسى بن هشام . كما يستخدم السجع فى التأملات والمونولوجات ، وعلى نحو اندر فى الحوار بشأن المواضيع الوعظية التقليدية (عن فناء الدنيا وعن الثروة والصحة والخ) .

وعندما يتناول الحوار والتأملات مواضيع عصرية حديثة فان المويلحى يفضل النثر العادى فى اطار اللغة الفصحى ، وهو يفعل ذلك ايضا فى اغلب الحالات التى يسرد فيها سير الاحداث الملموسة . علما بانه لا يلجأ ابدا الى الافراط فى تجميل الاسلوب ولا يسير على قاعدة «لزوم ما لا يلزم» لا فى النثر الطليق ولا فى السجع . فهو ، على العكس ، يفضل البساطة الكلاسيكية التى تميز نثر «العصر الذهبى» ، ويستخدم الاسلوب المتحذلق المزوق ، كما رأينا ، بمثابة وسيلة للمحاكاة الهجائية الساخرة . ويقول عبد المحسن طه بدر ان اسلوب المويلحى يشبه

---

* قارن ذلك بما كتب اليازجى : «وقلت فمن التى تشرب من يديها ، أحليلة بنيت بها أم خليلة انست اليها ، قال ان بينهما نقطة فلا تحاسب عليها» (٢١ ، ص ١٨) .

كثيرا اسلوب الجاحظ ، وان لغة الحوار لديه قريبة من العامية (٦ ، ص ٧٦) * .

وخلاصة القول ان المويلحي عمل لدرجة كبيرة على تكييف المقامة الكلاسيكية من جميع النواحي . فقد ادى التخلي عن المضمون التقليدي الى التخلي عن طائفة من الجوانب التقليدية في الموضوع والتركيب البنيوي ، والى ايجاد ترابط منطقي بين مختلف المشاهد . وصار من الامور الضرورية تغيير وظائف الابطال الرئيسيين وابداء اهتمام اكبر بالابطال الثانويين الذين ازاحوا الابطال الرئيسيين احيانا الى المرتبة الثانية وبتفاصيل الموقف الذي يجري فيه الحدث . بيد ان المويلحي احتفظ بواحد من المبادئ الفنية الاساسية في المقامة ، ونعني به اصطلاحية الموضوع وطريقة التصوير . فان ابطال كتاب المويلحي بوسعهم ان يجسدوا هذه النماذج الاجتماعية او تلك مع ما يلازمها من سمات وعيوب وكان باستطاعة المويلحي ان يقول على لسانهم ما يريد ، وان يجعل بعضهم يتكلمون بلغة تفضح افعالهم ، وان يجعل البعض

---

* فيما يخص اسلوب المويلحي ولغته راجع كذلك المصدر ٢٤ ، ص ٦٦٠–٦٦٢ والمصدر ٧ ، ص ١٠٢– ١٠٥ . ويقول المستعرب كريمسكي بهذا الخصوص : «ومما له اهميته ان المويلحي لم يقلد الحريري ، بل اخذ عن الهمذاني الذي هو ابعد عن الافتعال من حيث الاسلوب» (٢٥ ، ص ٦٧٨) .

الآخر يعبرون عن تأملاتهم الفلسفية الوعظية او عن انتقادهم للانظمة القائمة ، ولكن ما كان بامكان هؤلاء الابطال الذين يصورهم الكاتب حسب مبدأ التصوير الملازم للمقامات ان يصبحوا شخوصا متفردة اصيلة ، الامر الذى لا يستقيم التصوير الواقعى بدونه . ولذا تعين على الكتاب المصريين الطموحين الى الواقعية ان يتناولوا عاجلا ام آجلا اشكال السرد الحر الطليق .

كان شكل المقامة من افضل الاشكال الملائمة للادب الاجتماعى الساخر الذى يتميز ابطاله بالصبغة الاصطلاحية ، ولكن هذا الشكل لم يكن يصلح اطلاقا لتجسيد خلجات نفس الانسان وعالمه الداخلى . ومما له دلالته ان المؤلفات الاخرى * التى كتبت فى تلك السنوات باسلوب المقامات حول مواضيع عصرية والتى لم تكن تحتوى على عناصر الادب الساخر بل تستهدف مقاصد انتقادية ووعظية صرفا لم تحرز نجاحا كالذى احرزه «حديث عيسى بن هشام» بالرغم من تفنن مؤلفيها فى تقليد الاسلوب الكلاسيكى .

ويرى بعض الباحثين ان السبب الرئيسى فى انعدام آفاق استخدام المقامات للاغراض العصرية هو السجع «المخصص بالدرجة الاولى لطائفة محدودة من القراء المثقفين» (٩ ، ص ٧) والذى «لا يصلح للعصر

---

* «ليالى سطيح» لحافظ ابراهيم ، و«ليالى الروح الحائر» لمحمد لطفى جمعة وغيرهما .

المفعم بالهزات السياسية والاجتماعية ، وليس بالتمارين البلاغية» (٥ ، ص ١١٨) . ولم يكن الامر مقتصرا على صعوبة السجع ، فالمويلحى ، كما اسلفنا . بذل جهده لتبسيطه . ولكن الشىء الاساسى هو ان السجع يشدد من الصبغة الاصلاحية ويحد من امكانيات المؤلف فيوجهه فى المجرى التقليدى .

ان نجاح «حديث عيسى بن هشام» على الصعيد الادبى العام فى تلك الفترة يدل ليس على امكانيات استخدام المقامة للاغراض العصرية بقدر ما يدل على محدودية هذه الامكانيات . ويستنتج بيريس ، وهو محق تماما ، «ان عيسى بن هشام سدد ضربة قاضية الى المقامات» (٥ ، ص ١١٨) .

## المراجع


١ - محمود تيمور . الشيخ سيد العبيط وقصص اخرى . القاهرة ، ١٩٢٦ .

٢ - محمود تيمور . فرعون الصغير . القاهرة ، ١٩٣٩ .

٣ - محمد المويلحى . حديث عيسى بن هشام او فترة من الزمن . الطبعة الثانية . مصر ، ١٣٣٠ هجرية .

٤ - توراييف . القضايا المعلقة فى ادب التنوير . (فى كتاب «قضايا التنوير فى الادب العالمى») موسكو ، الطبعة الروسية ، ١٩٧٠ .

٥ - Littérature arabe moderne «Hadith Isa Ibn Hišam» de Muhammed al-Muwailihi. Institut Français de

Damas. Bulletin d'études orientales. Tome X, Année 1943-44. Beyrouth, 1944.

٦ – عبد المحسن طه بدر . تطور الرواية العربية الحديثة في مصر . القاهرة ، ١٩٦٣ .

٧ – شوقي ضيف . الفكاهة في مصر . القاهرة ، ١٩٥٨ .

٨ – Allen R. Hadith Isa Ibn Hisham by Muhammed al-Muwailihi. Journal of Arabic Literature, 1, 1970.

٩ – Gibb H.A.R, Studies in contemporary Arabic Literature. IV. The Egyptian Novel. Bulletin of the School of Oriental Studies, VII, 1933.

١٠ – علي الراعي . دراسات في الرواية المصرية . القاهرة ، ١٩٦٤ .

١١ – شيدفار . البلاغة في الادب العربي الكلاسيكي في القرون السادس – الثاني عشر ، موسكو . الطبعة الروسية ، ١٩٧٤ .

١٢ – تشيرنيشيفسكي . مواقف الفن الجمالية من الواقع . المؤلفات الكاملة ، المجلد الثاني ، موسكو ، الطبعة الروسية ، ١٩٤٩

١٣ – دزيميدوك . بصدد الفكاهة ، موسكو ، الطبعة الروسية ، ١٩٧٤

١٤ – بوريف . الفكاهة ، موسكو ، الطبعة الروسية ، ١٩٧٠

١٥ – السبيرغ . القضايا النظرية في الادب الساخر ، موسكو ، الطبعة الروسية ، ١٩٥٧

١٦ – كراتشكوفسكي . الصيغة المبكرة لقصة مجنون ليل . المؤلفات المختارة ، المجلد الثاني ، موسكو ، الطبعة الروسية ، ١٩٥٦

١٧ – شوقي ضيف . الادب العربي المعاصر في مصر . القاهرة ، ١٩٥٧

١٨ ــ عمر الدسوقي . نشـــأة النثر الحديث وتطـــوره .
القاهرة ، ــ ١٩٦
١٩ ــ عباس خضر . الواقعية في الادب . بغداد ، ١٩٦٧
٢٠ ــ شرح مقامات الحريري . بيروت . ١٩٦٧
٢١ ــ ناصيف اليازجي . كتاب مجمـــع البحرين . بيروت ،
١٨٥٦
٢٢ ــ هاملتون جيب . الادب العربي . موسكو ، الطبعـــة
الروسية ، ١٩٦٠
٢٣ ــ عفاف رائد . شخصية ابي زيد السروجي في مقامـــات
الحريري . مجلة الثقافة الوطنية ، اذار ، ١٩٥٤ ، العدد
٥٨ (٩٣)
٢٤ ــ سولوفييف . لغة واسلوب رواية المويلحي «حديث
عيسى بن هشام» (في كتاب «اللغات السامية») ، المجلد
الثاني ، الجزء الثاني ، موسكو ، الطبعة الروســـية ،
١٩٦٥
٢٥ ــ كريمسكي . تاريخ الادب العربي الجديد ، موسكـو ،
الطبعة الروسية ، ١٩٧١

# كوديلين

كوديلين ـ باحث علمي في معهد غوركي للادب العالمي ، مرشح للدكتوراه في اللغات والاداب ، له بحوث في الشعر العربي القديم والحديث ، وله كتاب «الشعر العربي الاندلسي» وهو يتناول في بحثه المنشور هنا : «قضايا تطور الشعر العربي في الثلث الاول من القرن العشرين» بعض القضايا النظرية في تاريخ الشعر العربي . ويشيد الباحث بتاثير المنورين والمصلحين الاسلاميين على عملية تجديد الشعر من حيث المواضيع واللغة والاشكال الشعرية . ان التطور الراهن للشعر العربي يدلل على استنتاج الكاتب بان عشرينات وثلاثينات القرن الحالي ادت الى اشتداد الميل نحو التوفيق بين اللباب السليمة من التراث العربي وبين منجزات الادب العالمي .

كوديلين

# قضايا تطـــور الشعـــر العربى فى الثلث الاول من القرن العشرين

كان اول اثر كبير فى الادب العربى الجديد ، «تخليص الابريز فى تلخيص باريز» لرفاعـــة بـــك الطهطاوى ، قد صدر فى عام ١٨٣٤ ، بيد ان الرغبة الواعية فى الخروج على ادب القرون الوسطى المتاخرة وتجاوز الابعاد التى رسمتها نظرته الجمالية الى الابداع الفنى لم تتحقق الا فى نهاية خمسينات القرن الماضى . فحتى منتصف القرن التاسع عشر كانت اغلبية الادباء العرب تكتب فى اطار التقاليد الكلاسيكية ولم تتحسس ضرورة النظر الى هذه التقاليد عن بعد . فقد واصل بطرس كرامة (١٧٧٤ - ١٨٥١) ، مثلا ، منهج اسلافه فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ممن سعوا الى توسيع الوسائل التعبيرية للغة الشعر الى اقصى حد ، فنظم «خاليته» بثلاثة وعشرين بيتـــا واستخدم كلمة «خال» فى ثلاثـــة وعشريـــن معنـــى . ويشير المستعرب السوفييتى كريمسكى الى ان الجمهور استقبل قصيدة كرامة بمنتهى الاعجاب على اعتبارهـــا نموذجا للشعر العربى العمودى الذى يتابع ويطور

التقاليد الفنية العائدة الى القرون الوسطى (المرجع ١ ، ص ٣٦٩ - ٣٧٢) . وفي عام ١٨٥٦ نشر الاديب ناصيف اليازجي في بيروت مجموعة من المقامات التي قلد فيها مقامات الحريري الشهيرة . وكان اليازجي يريد لمجموعته هذه ان تساعد على نشر المعارف اللغوية وتطوير اذواق القراء ، اي انه كان يهدف الى تحقيق غرض عملي معين تماما . وقبل ان يصنف اليازجي مجموعته كتب عن رغبته في ذلك الى المستعرب الالماني فليشير في لايبزيج للاستئناس برأيه حول المجموعة المرتقبة . واعرب العالم الالماني صراحة عن اعتراضه على امثال هذه التجارب لانه لم يكن يرى فيها منفعة كبيرة لتطوير الادب العربي في القرن التاسع عشر ، حيث كان يعتقد ان تقليد النماذج الادبية العتيقة يؤدي الى ركود الثقافة العربية (١ ، ص ٤٣٢- ٤٣٣) . ولعل نصيحة فليشير كانت سابقة لاوانها ، فلم يعبأ بها اليازجي الذي رأى ان من واجبه مواصلة التقاليد الكلاسيكية ولم يجد المبررات الكافية لانتقاد هذه التقاليد وتحويلها .

بيد ان من الخطأ تصور الادب العربي في منتصف القرن الماضي كيانا جامدا لا نبض فيه . كان اللقاء مع الغرب (عبر حملة نابليون على مصر في ١٧٩٨- ١٨٠١ على سبيل المثال) قد اسفر عن نتائج هامة جدا بالنسبة للعالم العربي في الميادين الاقتصادي والسياسي والاجتماعي وغيرها . فقد عجل في العمليات الجارية

انذاك او التي لاحت بوادرها في احشاء المجتمع الشرقي . صحيح ان تأثير الاتصال بالغرب قد تجلى في ميدان الحياة الروحية بوضوح اقل وفي وقت متأخر . وينطبق هذا القول على الادب بخاصة . فان اهتمام الكتاب والشعراء العرب الواضح والمفاجئ بالمبادئ الابداعية الجديدة في الفترة بين الحربين العالميتين هو وحده الذى حمل الباحثين على التمعن في العمليات الخفية التي يصعب تحسسها احيانا والتي جرت في الادب العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومهدت التربة للطفرة النوعية التي تحققت في عشرينات وثلاثينات القرن الحالي . ان مراجعة تاريخ الادب العربي تتيح لنا ان نرى في نتاجات النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين اساس الاكتشافات الابداعية الخاصة بعهد احدث ، وليس مجرد تكرار للنماذج الادبية في اواخر القرون الوسطى مع بعض التنويع الصياغي الذى لا شأن له .

ونستدرك هنا فنقول ان عمليات التجديد والتطوير في الادب العربي قد حدثت بالطبع في القرون الوسطى ايضا . فان تقاليد الشعر الجاهلي ، مثلا ، ظلت حيوية مثمرة طوال اكثر من ثلاثة عشر قرنا ، وذلك بفضل قدرتها على التكيف لروح العصر . وكانت العمليات المعقدة لاعادة النظر في الاصول والمواضيع والصور القديمة ، مما حدث في الشعر العربي في القرون الوسطى ، مرتبطة طبعا باحداث الحياة الاجتماعية

والاقتصادية والسياسية التى شغلت بال المجتمع العربى آنذاك . وبالرغم من التغيرات الجوهرية التى طرأت على التقاليد القديمة ، وبالرغم من ان الشعر العربى قطع خلال مرحلة طويلة الطريق من التعبيرية الواضحة فى الاثار الادبية المبكرة الى التمنمة غير الملموسة فى الصور المتأخرة ، بوسعنا ان نشير ، مع ذلك ، الى ثبات بعض المبادئ الاساسية التى تحدد طابع نتاج الشاعر العربى طوال مقطع زمنى كبير – من العصر الجاهلى حتى اواسط القرن التاسع عشر فى الواقع . ولذلك ينبغى ، فى رأينا ، البحث عن سبب ابتعاد الادب العربى فى اواخر القرن التاسع عشر عن التقاليد الكلاسيكية ليس فى عجز هذه التقاليد عن التكيف لمتطلبات الزمن ، بل فى التغيرات التى طرأت على الوعى الاجتماعى العربى واستهدفت زعزعة المبادئ الراسخة سابقا .

اعتبارا من النصف الثانى للقرن التاسع عشر اخذت الافكار التنويرية والاصلاحية تلعب دورا كبيرا فى الاقطار العربية . وقد درس الباحثون السوفييت بالتفصيل الآراء التى غذت المنورين والمصلحين الدينيين العرب . اما نحن فسوف نتوقف هنا عند المسألة الاكثر اهمية بالنسبة لبحثنا ، ونعنى بها المفهوم الجديد للشخصية الانسانية الذى كان يشكل محور النشاط التنويرى والاصلاحى فى الاقطار العربية فى القرن التاسع عشر .

يقول ليفين ان من اهم سمات النزعة التنويرية ، كتيار فكرى ، «الرغبة فى تحويل الرعية التى لا هوية لها والرازحة تحت سلطة الحكـام الاقطاعيين الى اتحاد من الافراد الذين يعيشون حسب ما يمليه عليهم عقلهم وليس حسب ما يمليه الآخرون من ذوى الكلمة المسموعة (٢ ، ص ٣٣) .

كانت العناصر التنويرية تشغل مكانة كبيرة فى الحركة الاصلاحية الاسلامية . فقد دعا الافغانى الى تحقيق التقدم الشامل مع الاستفادة من المستوى الذى بلغته اوربـا فى المعارف العلميـة والتكنيكيـة التى تشكل قوة اوربا ، حيث يسود العقل والمعرفة . علما بان الافغانى اكد ان الاسلام يستجيب بجوهره الى متطلبات العصر والى اكثر الحركات تحررا ، وان القرآن والعلم لا يتعارضان (٢ ، ص ١٠٨) .

وفى تلـك الفترة اخـذ المصلحـون والمنورون المسلمون يتناولون حقوق الفرد وواجباته ودوره فى التاريخ وهلمجرا . والتفتوا كذلك الى حقوق المرأة بالارتباط مـع اعادة النظـر فى دور الفـرد (فالمرأة المتحررة يجب ان تكون شخصية نشيطة كاملة الحقوق فى المجتمع) . ان التطورات الهامة فى اقتصاد المنطقة العربية وسياستها وثقافتهـا فى القرنين الثامـن عشر والتاسع عشر قد مهدت التربة للتحول فى ايديولوجية المجتمع العربى . وكان المفهوم الجديد عن العالـم والمرتبط بادراك دور الفرد الذى غدا وحدة ذات شأن

فى البنية الاجتماعية قد تطلب تجسيدا مناسبا فى الادب العربى فى اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين .

كانت حاجات تطور المجتمع العربى قد ارست بداية تجديد لغة المطبوعات الادبية والدورية . ففى عام ١٨٥٩ القى الاديب المعروف بطرس البستانى تقريرا فى بيروت بعنوان «الخطاب فى آداب العرب» . وكانت الفكرة الاساسية للتقرير تتلخص فى ان لغة الادب القديم يمكن ان تستخدم فى نتاجات العصر الجديد بعد اجراء تعديل جوهرى عليها . واوصى بطرس البستانى بتحاشى الكلمات الحوشية النادرة الاستعمال ، واشار الى ان اللغة العربية بحاجة الى تطوير الفاظها بحكم ضرورة تصوير ظواهر المدنية العصرية (١ ، ص ٤٥٣) .

واشار كريمسكى بصواب الى ان النغمة الجديدة التى دوت فى تقرير البستانى لم تكن مفاجأة بالنسبة للجمهور فى بيروت . فقد طالب البستانى «بصوت مسموع ، بتقنين تلك العملية الخجولة التى بدأت اصلا بشكل عفوى غير ملحوظ فى اللغة العربية الفصحى فى خمسينات القرن التاسع عشر . . .» (١ ، ص ٤٥٥) * .

---

* اشار كريمسكى الى ان «تطور فرعين جديدين فى الادب العربى هما المسرح والصحافة» قد ساعد على تبسيط اللغة الفصحى (١ ، ص ٤٥٥) .

لقد تناول البستاني هنا قضايا الادب العربي عموما ، ولكنه لم يقدم توصيات ملموسة لتقريبه من الحياة . وكان المستعرب الفرنسي ج . رينو الذي تحسس حاجات الثقافة العربية المعاصرة له من اوائل الذين اقترحوا طريقة لتجديد الادب .

فلئن كان فليشير ، كما اسلفنا ، ضد استخدام اسلوب المقامات فان رينو ، على العكس ، قد اقترح بعث «اكثر اشكال الادب العربي القديم غرابة» اذا كان بالامكان استخدامها لنشر الافكار الجديدة . «فما المانع من تصوير الاكتشافات الرئيسية في اوربا المعاصرة مثل القاطرات والبواخر والتلغراف والخ بشكل المقامات وفي اطارها ؟» (١ ، ص ٤٥٠ — ٤٥١) .

ويقول كريمسكي لعل رينو يقصد «الرواية المسلية او على الاصح مذكرات الطريق شبه الروائية» التي الفها احمد فارس الشدياق بعنوان «الساق على الساق فيما هو الفارياق» ونشرت في باريس عام ١٨٥٥ . «فان **الشكل** الاسلوبي المنمق على الطريقة الحوشية القديمة المصطنعة كليا لم يمنع الشدياق ابدا عن ان يتناول في مضمون «الفارياق» القضايا العصرية الملحة بصدد موقف العالم العربي او الشرقي عموما من العالم الاوربي . . . وكان واضحا للجميع من مثال «فارياق» الشدياق الاستنتاج بان رغبة اي كاتب في التمسك الصارم **بالشكل** الادبي المتحذلق **الجامد**

يمكن بحد ذاتها ان لا تعيق هذا الكاتب مطلقا عن ان يؤلف نتاجا عصريا حيا» (١ ، ص ٤٤٩-٤٥٠) .

ويحدد رينو وكريمسكى ابعاد المرحلة الاولى من التجديد فى الادب العربى فينسبانها الى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وهى المرحلة التى يمكننا ان ننعتها بالفترة «الاصلاحية» تشبيها لها بتيار النهضة الاسلامية . وكان العاملون على تحقيق التجديد الادبى فى اواخر القرن الماضى يعتقدون بان التقاليد الكلاسيكية يمكن بعد «اصلاحها» ان تستجيب لمتطلبات تطور الادب العربى . «فالاصلاح» ينبغى ان يتجلى فى بعث تقاليد القرون الوسطى المبكرة التى تشوهت فى عصر الانحطاط كما يقال * . وسار «احياء» التقاليد فى الشعر باتجاهين : طبع واعادة طبع مؤلفات التراث العربى بكثرة (فقد كان المستشرقون الاوربيون

---

* ان الرغبة فى بعث نقاوة تقاليد القرون الوسطى المبكرة والتخلى عن اقرب الاسلاف من كتاب القرون الوسطى المتاخرة انما تدل على نظرة الادباء العرب فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الى التراث «عن بعد» (ونعيد الى الاذهان ان ناصيف اليازجى وبطرس كرامة فى منتصف القرن الماضى لم يكونا يعتقدان ابدا ان النتاجات التى الفاها بالشكل التقليدى تساعد على «ركود» الادب العربى) . اما التراجع عن تقاليد القرون الوسطى (العودة الى الماضى ، وليس اتباع الاسلاف الاقربين) فهو يدل على ان نهاية هذه التقاليد قد حانت لانه يستحيل بعث الماضى فى الظروف الجديدة .

يمارسون طبعها حتى ذلك الحين) ، و«تجديد» مواضيع الشعر عن طريق الاقتباس من الشعراء الاقدمين * .

ويشيد الباحث التونسى ابن عاشور ، فى هذا المجال ، بنشاط دور النشر التى وفرت للقراء العرب طبعات غير غالية من دواوين ومؤلفات ابى تمام والبحترى والمعرى والشريف الرضى والجاحظ وابن العميد وبديع الزمان وغيرهم (٤ ، ص ٦٩–٧٠) .

وسرعان ما عاد هذا النشاط بثماره . فقد لوحظ تأثير الشعراء القدامى على نتاج الكثير جدا من الشعراء العرب فى اواخر القرن الماضى ومطلع القرن الحالى . ففى قصائد محمود سامى البارودى يجد المرء ملامح مقتبسة من شعر ابى فراس الحمدانى (٥ ، ص ٤٤ – ٤٥) ، وقلد احمد شوقى قصائد البحترى وابن زيدون وابن الخطيب ، كما قلد الشاعر التونسى محمد الشاذلى خزنه دار قصائد ابى نواس (٦ ، ص ٣٨) . وتأثر الشاعر التونسى ابو الحسن بن شعبان بابى تمام

---

* لفت كراتشكوفسكى الانظار الى هذا الجانب من الشعر العربى فى الفترة موضوع البحث ، حيث كتب يقول : «. . . ان تاريخ الشعر فى القرنين التاسع عشر والعشرين هو فى الواقع مجرد تاريخ احياء الشعر القديم فى الظروف الجديدة . ولا نرى تقدما ملحوظا الا فى الانتقال من تقليد شعر عصر الانحطاط الى تقليد المتنبى ، وفيما بعد الى تقليد الشعراء العباسيين ، بل وحتى الجاهليين» (٣ ، ص ٧٢) .

والمتنبى والشريف الرضى . وليس من قبيل الصدفة ان يقارن بعض النقاد قصائد شاعر تونسى آخر هو احمد توفيق المدنى بقصائد البحترى وابن زيدون . وكان الشاعر التونسى مصطفى آغا ينظر الى العالم بمنظار المعرى (٤ ، ص ١٤٣-١٤٨) . ويلاحظ تاثير الشعر العربى القديم فى نتاج الشاعر المجدد ابى القاسم الشابى . فقد قال هذا الشاعر المبدع بانه قرأ فى عهد الفتوة كل دواوين الشعر العربى التى صدرت انذاك ولكنه اعجب خصوصا بقصائد ابن الرومى والمتنبى والمعرى (٧ ، ص ٢٦) .

ولعب تقليد القدماء دورا ايجابيا فى تاريخ الشعر العربى فى اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، وذلك اثناء المرحلة الاولى من تجديد هذا الشعر . بيد ان التقليد ما كان بوسعه ان يحل جميع مسائل تطوير الشعر ، زد على ذلك ان النقاد المحافظين استخدموه سلاحا فى مكافحة التأثيرات الغربية وفى معارضة «افساد الاذواق» ، فصار على العموم عائقا امام سير الادب العربى قدما . ثم ان الجانب الايجابى فعلا من هذا التقليد يتلخص فى الاهتمام بموضوع الشعر ، وذلك لان الموضوع فى شعر القرون الوسطى المتأخرة انسحب الى المرتبة الثانية . وساعدت منجزات المرحلة الاولى على الانتقال الى تجديد موضوع الشعر الذى احتفظ عموما بالبنية العمودية التقليدية فى القرن العشرين ايضا .

ظهر الموضوع الجديد فى الشعر العربى فى ستينات وسبعينات القرن الماضى (٨ ، ص ٢٦٢) ، ثم ترسخ فى نتائج الاغلبية الساحقة من الشعراء الكبار على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين . فقد حاول الشعراء ان يتناولوا ظواهر الحياة اليومية وان يسجلوا بالدرجة الاولى منجزات المدنية وكانهم يطبقون توصيات رينو . ولعبت دورا كبيرا المواضيع الاجتماعية والافكار التنويرية والاصلاحية الاسلامية . فالشاعر التونسى محمود قبادو (١٨١٣ — ١٨٧١) ، مثلا ، يبدى فى قصيدته «اوربا» اعجابه بمنجزات الحضارة الاوربية وينادى بنشر المعرفة فى المجتمع العربى (٤ ، الملحق ٩) . ويتناول البارودى الذى هو من رواد تجديد الشعر فى مصر مواضيع فى قصائده مثل الكهرباء والقاطرات . ويصادف المرء فى قصائد احمد شوقى ابياتا عن الغواصات والسفن الحديثة والطائرات وهلمجرا . وقد نظم عدة قصائد بمناسبة احداث اجتماعية وسياسية معينة . وغدت المواضيع الاجتماعية والسياسية محورا لنتاج حافظ ابراهيم (١ ، ص ٦٧٥ — ٦٧٦) . وهى تشغل مكانة هامة كذلك فى نتاج خليل مطران . ويستخلص المرء من الاطلاع على منتخبات الشعر التونسى التى اوردها زين العابدين السنوسى (٦) استنتاجا بشأن الدور البارز للمواضيع الاجتماعية والسياسية فى الادب التونسى على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين .

وكان «الشعر العصرى» ، هكذا نعتت الصحافة العربية النتاجات الشعرية ذات المواضيع الاجتماعية والسياسية والعلمية والتكنيكية (٤ ، ص ٧٨) – سلاحا فعالا فى ايدى المتنورين والمصلحين العرب ، لانه كان يدعو الى الافكار الجديدة بالشكل المعتاد للشعر القديم . وكانت النتاجات التى تتناول المواضيع «العصرية» تثير الاعجاب ، وصارت فى متناول القراء فى مختلف الاقطار العربية ، واشتهرت احيانا فى اوربا ايضا . وهذا ما حدث ، مثلا ، لقصيدة الشاعر التونسى محمد السنوسى (١٨٥٠ – ١٩٠٠) «الفريدة فى المخترعات الجديدة» ، وهى القصيدة التى فتحت صفحة جديدة فى الشعر العربى . فالسنوسى ، كما يقول ابن عاشور ، تناول القطار فى الشعر قبل الرصافى وتناول الطائرة قبل شوقى (٤ ، ص ٣٩) . ان ما يبدو لنا اليوم ضئيلا لا يستحق الاهتمام كان احيانا يعتبر انجازا كبيرا فى الشعر و«برهانا على اتساع اللغة العربية لمختلف الاذواق والاحساسات» (٤ ، ص ٣٩) .

بيد ان قابلية «الشعر العصرى» على الاغتناء بالمواضيع الجديدة سرعان ما كفت عن ارضاء الشعراء العرب (وفى مقدمتهم شعراء سوريا ومصر ، ثم تونس والبلدان الاخرى) . فقد اتضح ان المواضيع الاكثر جدة والاقرب الى الحياة لا تجسد نظرة الشاعر الشخصية الى العالم . فان هذا الموضوع «العصرى» المكتشف حديثا ، او ذاك لا يبقى ملكا «لمكتشفه» ، بل تتلاقفه

الايدى فورا ، كما فى الشعر القديم ، و«تستنسخه» مرارا فيتكرر فى قصائد مختلف الشعراء بدون تنويع جوهرى من حيث المعنى . فالقطار والطائرة الوارد ذكرهما فى قصيدة السنوسى يتكرر ذكرهما فيما بعد فى نتاج عبد الله النديم وشوقى (مصر) ومعروف الرصافى (العراق) وعبد الله الفاسى (المغرب) ومحمد العيد (الجزائر) وغيرهم . وظهرت مجموعة من مواضيع الشعر «العصرى» التى كان ينبغى تناولها من قبل الشاعر الذى يريد مواكبة العصر . وكما كان الحال فى القرون الوسطى غدت المواضيع اصولا مقننة * ، فى حين ان الشاعر العربى فى العصر الجديد كان ينفر من الاصول المقننة التى يعتقد بانها لا تتلاءم مع مبادئ الابداع الشخصى ولا مع متطلبات التفرد الشعرى .

وتتطلب مجموعة المواضيع المحددة من الشاعر اتباع الاسلاف ، فى حين ان النقاد العرب صاروا فى العصر الجديد يرون ان الشاعر المبدع يجب ان يتجاوز اطار الاستنساخ الاعمى ، والا فلن يكون اصيلا (٦ ، ص ٦-١١) . ان تجربة الشاعر الشخصية لا تنعكس فى نتاجه المكتوب حسب مواضيع محددة وان كانت عصرية جدا ، وذلك لان هذه التجربة غير ضرورية هنا ، فان مضمون النتاج الشعرى لا

* راجع بخصوص الاصول المقننة فى الشعر العربى فى القرون الوسطى كتاب كوديلين «الشعر العربى الاندلسى» (٩، ص ١٢٤-١٢٦) . الناشر .

يرتبط اطلاقا بالاحداث الفعلية فى حياة الشاعر . والدليل على ذلك هو قصيدة محمد العيد التى يصور فيها لوحة مدينة الجزائر . فالقصيدة تشير الى الطائرات والطيور وصفير القطارات والبواخر ، وتخصص بيتا واحدا لكل من هذه الامور دون اى ترابط بينها ودون اية محاولة لربطها فى لوحة متكاملة . ويتناول العيد هنا جملة مواضيع دون ادنى اهتمام بتأمين ترابطها المنطقى ودقتها التسجيلية . وهو هنا يلتزم بتقاليد الشعر الوصفى القديم ، فى حين يعرب الناقد المعاصر عن حيرته من امكان تحليق الطائرات والطيور فى اجواء الجزائر فى وقت واحد (١٠ ، ص ١١٨) .

واتضح ان عالم «الشعر العصرى» متقوقع وغير صالح لتجسيد التجربة الشخصية ، شأنه فى ذلك شأن عالم الشعر الكلاسيكى . ولذلك وجه النقاد الى «الشعر العصرى» ، كما الى شعر القرون الوسطى ، اتهامات بعدم الصدق وبانعدام الحقيقة الحياتية . بيد ان التجديد فى المواضيع لعب دورا ايجابيا فى تطوير الشعر العربى ، حيث مهد التربة للعمليات التجديدية الاعمق التى بدأت فى القرن العشرين .

لقد هيأ تجديد المواضيع فى الشعر العربى حالة التوازن غير الثابت فيه ، وهى حالة كان ينبغى العثور على مخرج منها . فقد ظهرت فى الشعر الغنائى العربى فى العصر الجديد مواضيع «عصرية» الى جانب المواضيع النوعية التقليدية للشعر العربى القديم

(المديـــح والغزل والوصـــف) ، وكان طمـوح الشعراء ذوى التفكير التقليدى الى توسيع المواضيع التقليدية على حساب المواضيع «العصرية» ، اى هضم هذه الاخيرة فى اطار البنية الشعرية القديمة (بظهور مجموعة المواضيع المقننـة) ، قد اسفـر فى الظروف التاريخية والثقافية الجديدة عن نتيجة عكسية ، هى الاضمحلال التدريجى لخاصية الشعر النوعية التقليدية .

فان استخدام المواضيـــع النوعيـــة التقليدية ، والتعابير والالفاظ الشعرية المأثورة مشروط بالارتباط الثابت مع سياق النوع الشعرى اكثر مما مع الترابطات داخل النص . فان وظيفة هذه المواضيع والتعابير والالفاظ تلميحية بالاساس ، وليست اعلامية مباشرة ، ولذا يضطلع السياق بدور تحديد المعانى ويؤدى الى التقدم فى المعنى فى اطار الموضوع النوعى التقليـدى ويوسع نطاق تداعى المعانى فيه وهلمجرا (راجـع بهذا الخصوص ٩ ، ص ٤٧ — ٤٩ وغيرهـــا) . ان الموضوع الجديد فى «الشعر العصرى» ، مثـل وصف القطار فى القصيدة التقليدية بدلا من الناقة ، قد ادى الى الاخلال بالارتباط مع سياق النـوع الشعـرى ، وذلك لان هذا الموضوع الجديد ليس له تداع تقليدى فى المعانى ، ولانه يتطلب تعزيز الترابطات داخـــل النص بغية الحفاظ على وحدة القصيدة . وادى ذلك الى تقوية دور السياق الشعرى الفردى . وقـد ركـز شعراء الجيل الجديد — ابراهيم عبد القادر المازنـــى

وعباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكرى (من جماعة «الديوان») ، وفيما بعد ابو القاسم الشابى – جل اهتمامهم على هذه المهمة .

وواجهت عملية تقوية السياق الشعرى الفردى احدى الصعوبات المتميزة والمتبقية من الشعر العربى الجاهلى ، ونعنى بها ظاهرة تفكك القصيدة .

ان البيت فى القصيدة العمودية فى القرون الوسطى يعبر ، عادة ، عن فكرة مكتملة ليس لها استمرار منطقى فى البيت التالى . واذا كانت الفكرة تتطور من بيت الى آخر ، فى بيتين او ثلاثة او اكثر فان هذه الابيات تترابط بالوصل الشكلى فى اغلب الاحيان . ولذا فالقصيدة تتكون من ابيات متفرقة يصعب احيانا تحسس الترابط المنطقى بينها . وهذا ما جعل النقد الاوربى والعربى يعالج ظاهرة «التفكك» فى الشعر العمودى ويعزوها الى مختلف الاسباب (سقوط ابيات معينة اثناء تناقل القصيدة شفويا ، وخطأ النساخ ، وعدم رغبة الشاعر فى التفكير بالربط المنطقى بين اجزاء القصيدة وهلمجرا) .

وفى مطلع القرن العشرين اهتم الادباء العرب بظاهرة تفكك الشعر القديم اهتماما كبيرا . ويمكن اعتبار هذا الاهتمام دليلا قاطعا على القطيعة الصارمة مع طراز التفكير الشعرى القديم . بيد ان التفكك ظل ملازما لاغلبية النتاج الشعرى العربى فى القرن التاسع عشر . ولذلك غالبا ما نجد ان الباحثين الاوربيين

والشعراء العرب الشباب لا يفرقون بين الشعر الكلاسيكى ، شعر القرون الوسطى ، وبين الشعر المعاصر لهم ، فيسلطون النقد على هذا وذاك على حد سواء . وكان هذا النقد قد عزا امورا كثيرة الى عجز الاستشراق الاوربى فى القرن التاسع عشر عن تفهم العالم الفنى للادب العربى فى القرون الوسطى * ، ولكن هذا النقد اثر ايجابيا على تطور الشعر العربى فى القرن العشرين ، وذلك لان هذا الشعر كان بحاجة الى التخلى عن الجمالية التقليدية وعن البيان التقليدى . ولئن كانت اوربا آنذاك تسير نحو اكتشاف جديد للقيم الجمالية للقرون الوسطى (وقد جرت هذه العملية على قدم وساق فى مطلع القرن العشرين) فان العالم العربى كان يقترب فقط من القطيعة مع تقاليد ادب وثقافة القرون الوسطى ، حيث لم يعد الناس الذين يفكرون حسب معايير ثقافة العصر الجديد يتفهمون تماما تقاليد تلك القرون . وقد لعب موقف العلم الاوربى من الادب العربى فى القرون الوسطى دورا هاما جدا فى هذه الظاهرة المبررة تاريخيا . فسنرى ان «المجددين» العرب فى القرن العشرين يكررون حرفيا تقريبا آراء العلماء الاوربيين .

---

* ليس فى عدم تفهم ذلك العالم عيب على العلم الاوربى فى القرن التاسع عشر . فهو عدم تفهم انسان العصر الحديث لثقافة القرون الوسطى عموما ، وليس للثقافة العربية وحدها .

فالشاعر التونسى ابو القاسم الشابى يشير فى محاضرته التى القاها فى الاول من شباط (فبراير) ١٩٢٩ بعنوان «الخيال الشعرى عند العرب» الى تفكك القصيدة على النحو التالى : «والشاعر العربى اذا ما اراد ان يبسط فكرة من افكاره القاها فى بيت فرد او فى جملة واحدة ان استطاع ، ثم انهال بوابل من الافكار المتتابعة بحيث تكون القصيدة كحدائق الحيوان فيها من كل لون وصنف او كالارض المقدسة التى يحشر فيها الناس من كل اوب وصوب ومن كل فئة وقبيل ، وتكون الافكار منبثة فى صعيد واحد ، متماسكة بعضها من الرؤوس والبعض الآخر من الاذناب» (١١ ، ص ١١٣-١١٤) . ويعزو الشابى انعدام وحدة المعنى فى القصيدة الى الطبيعة الخطابية للشعر العربى القديم (١١ ، ص ١٢٨) .

وكان الشابى ، شأنه شأن عبد الرحمن شكرى وعباس محمود العقاد وعبد القادر المازنى ، قد ربط مطلب وحدة المعنى فى القصيدة بضرورة تجسيد التجربة الانسانية الفردية فى الفن تجسيدا دقيقا . ولذلك دعا هؤلاء الشعراء بلا كلل فى مؤلفاتهم النظرية الى وحدة المعنى وحاولوا ان يحققوها فى ابداعهم عمليا . فقد كتب عبد الرحمن شكرى يقول «ينبغى ان ننظر الى القصيدة من حيث هى شىء فرد كامل لا من حيث هى ابيات مستقلة . . . ان قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة»

(٥ ، ص ٨٨) . والتزم العقاد فى مطلع القرن العشرين بوجهة النظر هذه ، حيث كتب يقول : القصيدة ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عما قبله ، ولكنها وحدة عضوية يحوج البيت فيها الى تذكر ما سبقه وترقب ما بعده ، وهى نسق شامل لابياتها واقسامها . وهذه الطريقة فى النظم هى التى تتجاوب معها النفوس المركبة المثقفة التى تتجاوب فيها المعرفة والاحساس وتنظر الى الدنيا بعين تلمح فيها شيئا غير هذا النظر الآلى» (٥ ، ص ٩١) .

وكانت المطالبة بوحدة المعنى تقترن عادة بالمطالبة بالتخلى عن وحدة القافية . ولعل التركيب الصارم للقصيدة العمودية بما فيه القافية ، يستهدف التعويض عن وحدة المعنى المعدومة فيها . وعندما ازداد دور الموضوع فى تركيب القصيدة وتحقق الاقتراب من وحدة المعنى انتفت الحاجة الى الالتزام الصارم بوحدة القافية ، فبدأ كثير من الشعراء يتخلون عنها ، مثل الزهاوى (٣ ، ص ٧٣) وشكرى (٥ ، ص ٨٦) وغيرهما .

وقد اشار العقاد بدقة كبيرة الى الصلة بين مطلب وحدة المعنى وبين نشوء نظرة جديدة مبدئيا الى العالم ، نظرة تختلف عن نظرة القرون الوسطى اليه . لقد كانت المطالبة بتذليل تفكك القصيدة تعنى تغيرا جذريا فى دور العامل الغنائى فى الشعر العربى فى القرن العشرين . فلم يكن بالامكان اعادة بناء صورة

الشاعر فى اطار التقاليد القديمة ، ولذا تعين التخلى عن هذه التقاليد بحزم والى الابد . وهذا ما فعله ابـــو القاسم الشابى فى محاضرته السالفة الذكر .

ان المجال لا يتسع هنا لتناول اراء الشابـــى النظرية بالتفصيل . فذلك موضوع يحتاج الى بحث خاص . وقد بدأ الباحثون بدراسته (١٢) ولا بد مـن مواصلة هذه الدراسة . ولكننا نكتفى هنا بالاشارة الى محاضرة الشابى هذه ، حيث يؤكد الشاعر استقلاليته عن الادب العربى القديم ،فيقول عنه : «لا ازعم انه لا يلائم اذواق تلك العصور ولا ارواحها ولكننى اقول انه لم يعد ملائما لروحنا الحاضرة ولمزاجنا الحـــالى ولأميالنا ورغائبنا فى هذه الحيـاة . . .» (١١ ، ص ١٠٥-١٠٦) .

كان الشابى قد اعرب عن ارائه ونظرته هذه فى عام ١٩٢٩ ، اى بعد الشعراء الشباب المجددين فى مصر بفترة طويلة . وكان متأثرا بهم دون شك . بيد ان ما يهمنا على الخصوص هو ان الشابى عرض آراءه هذه فى اواخر العشرينات ، عندما اشرف على الانتهاء الطريق الابداعى لشعراء كبار كان لهم فضل كبير على الشعر العربى فى تلك الفترة ونعنى احمد شوقى وحافظ ابراهيم وجميل صدقى الزهاوى . ولم يشر الشابى الى هؤلاء الشعراء عندما تحدث فى محاضرته تلك عن الخيال العربى ، كما لم يشر اليهم عندما تحدث عن شعر المستقبــل الذى يحتاجـه العرب .

فهو ، شأنه شأن الشعراء المصريين المجددين ، يرى ان المبادرين الى الشعر العربى الجديد قد شاخوا وتخلفوا عن متطلبات العصر . وان الصدق معدوم فى شعرهم . وقد لام الشابى الشعر العربى فى القرون الوسطى على ذلك بالذات حيث قال «كان الشعر العربى كذبا اكثره» (١١ ، ص ١٣٩) ، واعرب عن استيائه الشديد من المبدأ القديم القائل : «ان اعذب الشعر اكذبه» (١١ ، ص ١٣٩) . فالشابى يعتقد ان نتاج الشاعر يفقد مغزاه اذا كان هذا الشاعر لا يريد او لا يستطيع اقناع القارئ بصدق المشاعر والاحاسيس التى يصورها * .

ومن الواضح ان الرأى القائل بضرورة تجسيد مشاعر الفرد الحقيقية فى النتاج الادبى ليس من ابتداع الشابى . فحتى فى تونس التى تأخرت من حيث

---

* كان متذوقو الشعر العربى فى القرون الوسطى لا يربطون بين الجانب «التسجيلى» من القصيدة وبين وقائع سيرة حياة ناظمها وموقفه الشخصى الفردى فى العالم . حتى لكان الشعر العربى القديم «لاتسجيلى» ، وبالتالى «معدوم الهوية» (٩ ، ص ٢٦ـ٣١ ، ٦٣ـ٦٩ ، ١٠٦ـ١٢٦) وذلك نتيجة لطابع المجاملات الذى يميز نظرة الشاعر فى القرون الوسطى الى العالم (تعدد مواقفه الشخصية) . بديهى ان مسألة تصديق القارئ للمؤلف تظهر فى النتاجات التى تتضمن موقفا معينا للمؤلف حيث «يلوح العالم كله فى الفن عبر منظور الشخصية ، شخصية المؤلف» ، فتظهر قضية «وجهة النظر» ، وبالتالى «صورة المؤلف» (١٣ ، ص ٢٠٢) .

تطورها الادبى بعض الشىء عن مصر وسورية تناول السنوسى هذا المبدأ حيث كتب فى مقدمة مختاراتـــه ان القاعدة القائلة بان «احسن الشعر اكذبه» قد ولى زمانها ، فقد «اصبح الشعر حديث النفس وترنم الغافل وانة القلب» (٦ ، ص ١٢) ولذا تتسم باهمية فائقة للنقد الادبى معرفة البيئة التى نشأ فيها الشاعر وتعلم ، ومعرفة وقائع حياته وانعكاساتها فى نتاجه بهذا الشكل او ذاك ، والخ (٦ ، ص ١٢-١٦) .

ومن قبل ذلك دعا الى تصوير المشاعر الانسانية الحقة شعراء جماعة «الديوان» (من اسم المؤلف النقدى الذى نشره العقاد والمازنى عام ١٩٢١) . فكيف كان هؤلاء الشعراء فى العشرينات يفهمون مهمات الشعـــر المعاصر لهم ، تلك المهمات التى حللها الشابى فيما بعد بوضوح وتركيز اكبر ؟ لقد صاغ العقـــاد آراءه بهذا الخصوص واضحة كل الوضوح واعدها للنشر فيما بعد . ونورد هنا بعضا منها :

«ينبغى ان يكون الشعر شاهدا من شواهد نهوض الامم ومرآة يتصفح فيها الناس صـــــور نفوسهم فى كل عصر وطور» .

الشرط فى المعنى الشعرى ان يكون احساسا وخيالا او فكرا يخامر النفس باحساس وخيال .

من يحاول ان يحصر الشعر فى تعريف محدود كمن يحاول ان يحصر الحياة فى تعريف محدود . . . فالشعر لا ينبغى ان يتقيد الا «بمطلب واحد تطوى فيه

جميع المطالب» «هو التعبير الجميـــل عن الشعـــور الصادق» (٥ ، ص ٩٠-٩٢) .

ونضيف الى ذلك راى عبد الرحمن شكرى الـذى ايد ، هو والمازنى ، اراء العقاد . فقد اكد شكـــرى ان نهوض الادب العربى فى القرن العشرين يتطلب الاطلاع على آداب الشعوب الاخرى . فلا يجوز وضع حاجز بين الادبين العربى والغربى . وليس هناك خيال عربى خاص . وان مطالعة الادب الاجنبى تقدم معارف وصورا وتشبيهات جديدة ، ولذلك ينبغـــى للكاتـب العربى ان يقرأ كثيرا وعلى الـــدوام (٥ ، ص ٨٩) .

ويتضح من اقوال شعراء «الديوان» مدى ابتعادهم عن المفهوم القديم للشعر وعن المطالب الاخيرة التى وجهت اليه واقتصرت على الدعوة الى تبسيط اللغة الشعرية وتقريبها من متطلبات الحياة العصرية وتجديد الموضوع التقليـــدى ، ولئن كان «الشعر العصرى» يتناول مواضيع الواقع الملحة فى محاولة لشمول اشياء العصر الجديد وظواهره باوسع قدر ممكن ، فـــان الشعراء الشباب فى مطلع القرن العشرين اصروا على تحقيق نفس هذا المبدأ لربط الشعر بالحياة ولكنهم طالبوا الشعر بان يكون «تعبيرا جميلا عن الشعـــور الصادق» وعن التجربة الانسانيـة (١٤ ،ص ٧٠) . وهكذا انفصلوا عن اقرب اسلافهم الذين حجب لديهم «تعصير» الموضوع وتجسيد منجزات المدنية الجانـب

الفنى من الشعر فجعلا هذا الشعـــر شبيها بالكتب العلمية المبسطة (٤ ، ص ٤٠) . كان تحقيق مطلـــب وحدة المعنى فى القصيدة فى اطار الموضوع المختار قد ادى الى القطيعة التامة مع التفكير الشعرى التقليدى الذى هو اساس الشعر العربى القديم . ولم يعد الشعر العربى الجديد ظاهرة استثنائية بين الآداب الحديثة ، ولذا اكد عبد الرحمن شكرى انه لا يوجد خيال عربـــى خاص . قد يبدو ان الشابى يعرب عن وجهة نظر مغايرة : ففى محاضرته السالفة الذكر حاول ان يدلل على وجود الخيال الشعرى العربى الخاص الذى يختلف اختلافا جذريا عن خيال «اوربى متوسط» ما والذى هو اضعف منه من جميع النواحى * . ولكن الاستنتاج الذى يتوصل اليه الشابى هو فى الواقع نفس راى شكرى . فالشابى عندما يدعو الى التخلى عن التقاليد الشعرية العربية

---

* ليس فى نيتنا هنا تناول القيمة العلميـــة الصرف لمحاضرة الشابى . فان ما يهمنا منها هنا هو بالدرجة الاولى كونها وثيقة للصراع الادبى فى البلدان العربية فى الثلث الاول من القرن العشرين . زد على ذلك انه قد جرى القاء الاضواء على ارائه لحد ما (١٢) . بيد اننا نشير الى واحدة من الحجج ذات الدلالة الكبيرة والتى اوردها الشابى . فهو يقترح المقارنة بين وصف الطبيعة لدى الشعراء العرب القدامـــى ولدى لامارتين ، حتى انه لا يعبأ بمسالة جواز او عدم جواز مثل هذه المقارنة . ويخلص الى نتيجة فى صالح لامارتين (١١ ، ص ٦٥ـ٧٦) .

لصالح التقاليد «الاوربية» انما يؤكد فى الواقع بانه لا ينبغى ان يكون هناك خيال شعرى عربى خاص . فان العرب قادرون على تجسيد حركة الروح استنادا الى نماذج الادب الاوربى ، وانهم ينبغى ان يسيروا بهذا الاتجاه لان الخيال «الاوربى» يستجيب بقدر اكبر لمتطلبات العصر الحديث . ثم ينادى شكرى والشابى والشعراء الشباب الآخرون بصوت واحد : تعالوا نتعلم من اوربا ، ونقرأ النتاجات الاوربية ونترجمها الى العربية . وكان هذا النداء قد تعالى فى الشعر لاول مرة . ولذا يمكن القول بان الظروف الملائمة جدا للاتصال بين الشعر العربى والشعر الاوربى لم تتوفر الا فى اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين . ومعروف ، طبعا ، انه لوحظت فى السابق تاثيرات عرضية للآداب الاوربية على هذا الشاعر العربى او ذاك . بيد ان المطلب الثورى باقامة صلات منتظمة متينة مع اوربا ، بل والتعلم على يد الشعراء الاوربيين بغية الخروج بالشعر العربى من حالة الركود والجمود ، ما كان بالامكان ان يطرح الا فى القرن العشرين حيث استطاع العرب ان يلقوا على ادبهم القديم نظرة «عن بعد» .

وفى تلك الفترة ظهرت فى البلدان العربية ممهدات استيعاب التجربة الاجنبية فى ميدان الشعر ، مما ادى الى الاهتمام المتزايد بترجمة نتاجات الشعراء الاوربيين الى اللغة العربية (٥ ، ص ٨٥-٨٦ ، ٩٣-٩٤ ،

٢٠٨ - ٢٠٩ ، ٣٤٠ - ٣٤١ والخ) . واسفر ذلك عن زيادة الترجمة والاهتمام بجانبيها التطبيقى والنظرى حسب الظروف العربيـة بالطبـع . واخذت الترجمات الاجنبية تصدر محورة بتصرف وبجهد كبير لكى تطابق روح الثقافة الشعرية العربية * . ان هذه الترجمات مكيفة لا تلتزم بالاصل ، ولكنها تحولت الى نتاج جديد غدا من واقع الادب الذى ترجمت اليه . وما كان بوسع النتاجات المترجمة ان تتغلغل فى وعى القارىء العربى فى بادىء الامر ، لان التربة لم تكن ممهــــدة لاستيعابهــــا . وكان يتعين عليها ان «تتلاءم» امدا طويلا مع التقاليد الغريبة عليها ، وان تتقبل بنيـــة تفكير شعرى غير معتاد بالنسبـة لها ** . واعتبارا من ثلاثينات القرن الماضى اخذ المصريون يطلعون على ترجمات مؤلفات الكتاب الاوربيين فىالتاريخ والفلسفة والجغرافية . (فقد صدر ١٧ كتابا فى الفترة من ١٨٣٣ حتى ١٨٤٩) (٢ ، ص ٢٣) ، ولكنهم لم يبدوا اهتماما كبيرا آنذاك بالكتب الادبية ولا بافكار روسو وفولتير التنويرية . وقد مر زمن طويل قبل ان يرفع شعار :

---

* بين كراتشكوفسكى ذلك بامثلة من ترجمـة النثر التاريخى والفلسفى (١٥ ، ص ٣٦٧-٣٧٤) . راجع بهذا الخصوص كذلك كتاب ليفين (٢ ، ص ٢٣-٢٦) .

** راجع ذلك بتفصيل اكبر فى مقالتنا (١٦) ، حيث درسنا الموشحات الاندلسية حسب فرضية ريبيرا باعتبارها تركيبا شعريا «مختلطا» .

«فلنترجم» ، وهو الشعار الذى حظى بتأييد واسع من قبل المثقفين العرب .

وهكذا لم يكن موقف العرب من الادب الاوربى واحدا طوال الوقت . فقد كانت هناك ثلاث مراحل بهذا الخصوص :

١) مرحلة وجود النظامين الادبيين على صعيدين مختلفين لا صلة بينهما . (فترة موقف العرب اللاابالى ازاء الادب الاوربى نثرا وشعرا) .

٢) مرحلة اعتراض المحافظين الشديد على تقبل التجربة الادبية الاوربية ، وبالعكس ولع ادباء المهجر الشديد بها ، علما بان واقع رفض الاوساط المحافظة للادب الاوربى هو بحد ذاته دليل على تقارب الادبين .

٣) مرحلة البحث عن اللباب فى التراث وفى التجارب الاولى للادب العربى الجديد والتوفيق بينها وبين منجزات الادب الاوربى .

وهكذا علل ادباء العرب نظريا فى العشرينات والثلاثينيات الضرورة التاريخية والحضارية لتحويل الشعر العربى وتجديده واشاروا الى الاتجاهات الاساسية لهذه العملية المعقدة الطويلة الامد .

## المراجع


١ – كريمسكى ، تاريخ الادب العربى الجديد ، موسكو ، ١٩٧١ .

٢ – ليفين ، تطور التيارات الاساسية للفكر الاجتماعى

والسياسى فى سوريا ومصر (العصر الحديث) ، موسكو ، ١٩٧٢ .
٣ – كراتشكوفسكى ، الادب العربى الجديد ، المؤلفات المختارة ، المجلد ٣ ، موسكو – لينينغراد ، ١٩٥٦ .
٤ – ابن عاشور ، محمد فاضل ، الحركة الادبية والفكرية فى تونس ، القاهرة ، ١٩٥٦ .
٥ – الدسوقى ، عبد العزيز ، جماعة ابولو والثورة فى الشعر الحديث ، القاهرة ، ١٩٦٠ .
٦ – السنوسى ، زين العابدين ، الادب التونسى فى القرن الرابع عشر ، قسم المنظوم . تونس ، ١٩٢٧ .
٧ – كارو ، ابو القاسم محمد ، كفاح الشابى ، تونس ، ١٩٥٧ .
٨ – كراتشكوفسكى ، الادب العربى فى القرن العشرين ، المؤلفات المختارة ، المجلد ٣ ، موسكو – لينينغراد ، ١٩٥٦ .
٩ – كوديلين ، الشعر العربى الاندلسى (اواخر القرن العاشر – اواسط القرن الثانى عشر) ، موسكو ، ١٩٧٣ .
١٠ – سعد الله ، ابو القاسم ، محمد العيد الخليفة ، القاهرة ، ١٩٦١ .
١١ – الشابى ، ابو القاسم ، الخيال الشعرى عند العرب ، تونس ، ١٩٦١ .
١٢ – الشملى ، المنجى ، «الخيال الشعرى» عقيدة ادبية واجتماعية سياسية ، مجلة «الفكر» ، تونس ، ١٩٦٦ ، العدد ٧ .
١٣ – غوكوفسكى ، واقعية غوغول ، موسكو – لينينغراد ، ١٩٥٩ .
١٤ – غلاب ، عبد الكريم ، الابداع الفنى فى شعر الشابى ، «الفكر» ، تونس ، ١٩٦٦ ، العدد ٧ .

١٥ ـ كراتشكوفسكى ، الترجمة العربية «لتاريـخ بطرس الاكبر» و«تاريخ ملك السويد كارل الثانـى عشر» لفولتير . المؤلفات المختارة ، المجلـد ٣ ، موسكو- لينينغراد ، ١٩٥٦ .
١٦ ـ كوديلين ، الموشحات الاندلسية باعتبارها «تركيبـا شعريا مختلطا» (فرضية ريبيرا على ضوء الاكتشافات الاخيرة) فى كتاب «طوبولوجيا وترابط آداب القرون الوسطى فى الشرق والغرب» ، موسكو ١٩٧٤ .

# فرولوفا

فرولوفا — دكتورة فى اللغات والاداب ، رئيسة قسم اللغة والادب العربى فى جامعة لينينغراد . لها بحـوث فى الشعر المصرى الحديث ، بما فيه الشعر العامى . ومما ساعد على تخصص فرولوفا فى هذا الميدان اقامتهـا فى مصر سنين عديدة خلال الستينات حيث عملت رئيسة لقسم اللغة الروسية فى كلية الالسن فى القاهرة . وترجمت فرولوفا قصة «زينب» لمحمد حسين هيكل . وتتناول الباحثـة فى مقالها عن «التقليد والتجديد فى شعر احمد رامى» الملامح الشعبية فى نتاج رامى وكذلك نزعته الارستقراطيـة فى الوقت ذاته ، وتحلل تاثر شعـر احمد رامى بالفولكلور والموشحـات الاندلسية والتقاليد العربية الكلاسيكية والنزعة العاطفيـة الاوربية ونتاجات ما قبل الرومانسية . وتشير الباحثة الى ان الصبغة الرومانسية فى شعر احمد رامى وتاثيره الشعورى الكبير هما نتيجة للتوفيق الاصيل بين الوسائل والصور الفنية التقليدية وبين الاشكال اللغوية الشعبية الدارجة .

# التقليد والتجديد فى شعر احمد رامى

يبدى نقاد الادب اهتماما كبيرا بنتاج الشاعر المصرى المعروف احمد رامى . ومن المؤلفات الممتعة التى كانما تستعرض حصيلة اراء النقاد فى شعر رامى كتاب الباحثة المصرية نعمات احمد فؤاد «احمد رامى . قصة شاعر واغنية» ، القاهرة ، حزيران – يونيو ١٩٧٣ (المرجع ١) . وتؤكد الباحثة ان رامى يعد «بين شعراء الرعيل الاول للرومانسية» (١ ، ص ٩٢) وتشير الى رهافة نتاجه وصبغته الارستقراطية وتضعه فى المعسكر الآخر المقابل للاتجاه الواقعى فى الشعر المصرى والذى تسميه الفن الشعبى او الشعبية (١ ، ص ١٣٦–١٣٧) . وعلى النقيض من هذا الراى يلوم صالح جودت ، واضع مقدمة «ديوان رامى» ، هذا الشاعر على ولعه بالاغنية الدارجة ويعرب عن نفوره من خاصية شعر احمد رامى هذه ويقول : «ما احببت فى حياتى شاعرا قدر ما احببت رامى . ولا حاربت فى حياتى شاعرا قدر ما حاربت رامى . . . اذ اضاع زهرة العمر فى نظم الاغنية الدارجة وهى ضرب من الزجل» (٧ ، ص ١) . ان صالح جودت صريح فى

ذكر اسباب «محاربته» لاحمد رامي . وبالرغم من ان نعمات احمد فؤاد كتبت عن زجل رامي وان صالح جودت يؤكد بان رامي وثب «بالاغنية الدارجة من السفوح الى القنن» ، يبقى هناك تناقض في تقييم مختلف الباحثين لادب رامي . ويتطلب حل هذا التناقض طرح السؤال التالي : فيم تكمن شعبية احمد رامي من جهة وارستقراطيته من جهة اخرى ؟ ونعتقد ان الجواب على هذا السؤال يتطلب معالجة مسألة التقليد والتجديد في نتاج الشاعر . من الضروري بادئ ذي بدء تحليل تأثير الابداع الشعبي على احمد رامي .

تقارن نعمات احمد فؤاد بين شعر بيرم التونسي (١٨٩٣ - ١٩٦١) وشعر احمد رامي فتؤكد ان رامي يتحاشى استخدام الالفاظ والتعابير الشعبية المطروقة وينتقى الالفاظ والتعابير التي تستسيغها اذن المثقفين (١ ، ص ١٣٨) . وبغية ايضاح ما يعود باصله في ادب رامي الى الشعر الشعبي وما يعود الى الصور الشعرية الكلاسيكية الرفيعة يجدر بنا ان نقارن اغانيه بالغزل العربي القديم وبالاغاني الشعبية التي سمعها من المغنين ابو العلا محمد وابراهيم عثمان وصالح عبد الحي وغيرهم (١ ، ص ١٣٣) . ان تأثير الشعر الشعبي واضح تماما في تعابير احمد رامي والفاظه . فليس بوسعنا ان نوافق كليا على رأي نعمات احمد فؤاد عندما تقول : «اظهر ما يكون التعارض بين «الرومانسية» و«الشعبية» انما هو في الالفاظ»

(١ ، ص ١٣٦) وان احمد رامى اختار «الفاظه مضمنة الطيف والخيال مما يعجب اشياعه من المثقفين» . حقا ان الطيف والخيال من مستلزمات الشعر العربى القديم ومن صوره التقليدية . ويصادفهما المرء ، مثلا ، فى «كتاب الاغانى» (القرن العاشر) :

ان طيف الخيال حين المّا
هاج لى ذكره واحدث همّا

(٢ ، الجزء الاول ، ص ٣٠٤)

وتشير الباحثة السوفييتية شيدفار التى درست تركيب البلاغة فى الادب العربى القديم بحق الى ان هذه الالفاظ معتادة فى الغزل فتقول : «اننا نصادف اكبر عدد من الصور التقليدية فى الغزل الذى نعتبره النوع الادبى الاكثر «دراماتية» والاقوى حبكة فى الشعر العربى الكلاسيكى . والشخصية الاساسية هنا هى شخصية المحب (التى هى عادة شخصية الشاعر نفسه) : فهو فتى انحله الغرام ، يذرف الدموع ويتطلع الى النجوم فى ليالى اسهاد . واذا خفت آلامه بعض الشىء فلا بد من ان ياتيه «طيف» الحبيبة فيثير فيه الشجون من جديد . ويظل ينتظر انباء الحبيبة ويلومها على «الجفاء» و«الصد»» . (٣ ، ص ٢١٨) .

وتجدر الاشارة الى ان هذه الالفاظ والتعابير ليست غريبة على الشعر الشعبى فى مصر وفى سائر

الاقطار العربية . فقد ورد البيتان التاليان ، مثلا ، فى مجموعة اغانى الجوالين فى القاهرة فى القرن السادس عشر :

اذا لاح برق وهب الصبـــا
تذكرت ايـــام تلك الليالى
ليـــالى السرور وايامهـــــا
من العمر كانت كطيف الخيال

(٤ ، ص ١٢٠)

وجاء فى مخطوطة المواويل الشعبية المحفوظة فى جامعة لينينغراد والعائدة للقرن التاسع عشر ما يلى : «الا وطيف من احبه فى المنام جانى» (٥ ، ص ٩) . وتجدر الاشارة كذلك الى ان الكاتب المعروف احمد امين قد ادرج طيف الخيال فى «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» (٦ ، ص ٤٦٢) ، كما ان هاتين الكلمتين تطلقان على مسرح خيال الظـــــل الشعبى .

ويستعمل احمد رامى وسائل تعبيرية اخرى كثيرة مما هو منتشر فى الغزل العربى القديم وفى الشعـــــر الشعبى . اليكم بعض الامثلة :

١) كثيرا ما نصادف فى شعر احمد رامى تعبير «نار الحب» فى مختلف الاستعمالات المترادفه : «نار الاشواق» (٧ ، ص ٢٩٠) ، و«نـــار الوجد فى دموعـــى» (٧ ،

ص ٣٢٥) ، و«قال لى دى نار حبـــك جنّه» (٧ ، ص ٣٤٥) ، و«اشتكت روحى من نار شجـونى» (٧ ، ص ٣٢٨) . وكثيرا ما نصادف مرادفات هذه العبارة الاخيرة فى الغزل الشعبى ، حيث نجد فى الاغانى الشعبية التونسية : «ليس لنار الهوى خمود» (٨ ، ص ٢١٩) ، وفى اغانى الجوالين فى القاهرة فى القرن السادس عشر : «انا محروق بنار الجوى» (٤ ، ص ١٣٩) وفى مخطوطة المواويل الشعبية المحفوظة فى جامعة لينينغراد : «ابات سهران اتقلّ بنار حبك» (٥ ، ص ١٨) ، وفى زجـــل الشاعر السورى عمر المحار (اواخر القرن الثالث عشر واوائل القرن الرابـــع عشر) : «قلبى على نار هواه يتقلّى» (٩ ، المجلد الثانى ، ص ١٨٢) .

٢) ينتشر فى شعر احمد رامى استعمال «الصـــد والهجران» : «وادوق المرّ فى حبى بكأس صدك وهجرانك» (٧ ، ص ٣٢٥) . ونجد هذا الاستعمال شائعا فى المواويل الشعبية ، ومنها التى جمعها الشيخ الطنطاوى فى النصف الاول من القرن التاسع عشر : «يا هنترى الصد والهجران عن صبك» (١٠ ، ص ١٨٢) .

٣) وهناك مختلف التعابير المرتبطة «بالجفاء» عند احمد رامى : «اليفه جافيـــه» (٧ ، ص ٢٧٥) ، وفى مخطوطة المواويل الشعبية المحفوظة بجامعة لينينغراد : «الحبيب جافيك» (٥ ، ص ٧) وفى «كتاب الاغانى» (القرن العاشر) : «الا يا حمام الايك ما لك باكيا × افارقت الفا ام جفاك حبيب» (٢ ، الجزء الثانى ، ص ٧٢) .

٤) وتتكرر في شعر احمد رامي تعابير «كثر النواح» و«كثر نوحي» و«كثر العذاب» (٧ ، ص ٣٠٤-٣٠٦) . وغالبا ما يصادف المرء هذه الاستعمالات في الشعر الشعبي في مختلف الاقطار العربية ، في الاغاني الشعبية التونسية ، مثلا : «يا كثر عذابي من العيون السود» (٨ ، ص ٢٥٣) ، وفي اغاني الجوالين في القاهرة (القرن السادس عشر) : «واسهرت جيرانك بكثر النواح» (٤ ، ص ١٤٠) .

٥) ويكثر عند احمد رامي تعبير «جرى دمعي» : «جرى دمعي من فرط حنيني »(٧ ، ص ٢٢٧) ، و«دمعي على الخدود جاري» (٧ ، ص ٢٨٣) و«دمعتي تجري على خدي» (٧ ، ص ١٥٨) . ونجد الاستعمال ذاته في الاغاني الشعبية التونسية : «دمعي جرى على صحن خدي كالمطر» (٨ ، ص ١٩٧) ، وفي اغاني الجوالين في القاهرة (القرن السادس عشر) : «دمعهم جاري شبيه البحار» (٤ ، ص ٨) ، وفي مواويل مطلع القرن الماضي : «جرت لها بحار دمعي» (٥ ، ص ٥) وفي «كتاب الاغاني» : «جرى دمعي فهيج لي شجونا» (٢ ، الجزء الثاني ، ص ٤٠٠ و٤٠٢) .

٦) يستعمل احمد رامي كثيرا تعابير من نوع : «نديم الحياة» (٧ ، ص ٣٢٢) و«نديم الروح» (٧ ، ص ٢٤٣) ، و«نديم شكواه» (٧ ، ص ٢٧٥) و«كأس الصد والهجران» (٧ ، ص ٣٢٥) و«كأس المدام» (٧ ، ص ٢٤٣) و«كأس الهوى» (٧ ، ص ٢٧٨) . وهي تعابير

تتكرر فى الاغانى الشعبية فى مختلف البلدان ، مثلا ، فى الاغانى التونسية : «املأ الكاس يا حبى واسقينى» (٨ ، ص ٢٠٣) و«يا نديمى لا تلمنى فاسقينى واشرب وغنّ» (٨ ، ص ٣٠٨) ، وفى اغانى الجوالين فى القاهـرة (القرن السادس عشر) :

«دار الحبيب فى الكاس لجلب السرور
دار النديم مثل الفلك مـــا يدور»
(٤ ، ص ١٠)

«وعلينا دارت كوس الهنا» (٤ ، ص ٣٨)

ويمكن ايراد امثلة كثيرة على هذه الاستعمالات من شعر ابى نواس وغيره .

وهكذا يتضح من هذه الامثلة على الاقل ان الوسائل التعبيرية لدى احمد رامى لا تختلف اختلافا جوهريا عما نراه فى الاغانى الغزلية الشعبيـــــة : الزجل والموال والموشح . وتجدر الاشارة فى الوقت ذاته الى ان نفس هذه الوسائل ملازمة كذلك للغزل فى الشعر العربى القديم . وهذه الخاصية بالذات تجعل شعر احمد رامى رفيعا انيقا من ناحية ، ومفهوما جذابا بالنسبة لابناء الشعب من ناحية اخرى . ولذا لا يجوز القول بانعدام «الشعبية» فى اشعاره . ويرتبط بقضية «الشعبية» فى نتاج احمد رامى انتماؤه الى اتجاه ادبى معين .

كانت الحركات والاتجاهات الادبية الملازمة لتطور الادب العالمى قد وصلت متأخرة الى العالم العربى الذى

غدا فى القرن التاسع عشر غنيمة للدول الامبرياليـــة الغربيـــة . ويلاحظ فيه تسارع تطور هذه الحركات والاتجاهات وتشابك بعضها ببعض . وتعتبر فترة اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين (١٨٧٠ - ١٩١٤) بالنسبة للحياة الثقافية العربية «عصر التنوير» ، كما تؤكد الباحثة السوفييتية دولينينا (١١) . وتوجد فى الادب التنويرى عادة ثلاثـــة اتجاهات كبـــرى : الكلاسيكية التنويرية والواقعية التنويرية والعاطفية .

ويعتبر مطلع القرن العشرين فى مصر عهد ازدهار نتاج ادباء كالمنفلوطى (١٨٧٦-١٩٢٤) ومصطفى كامل (١٨٧٤-١٩٠٨) خطيب مصر المصقع والمناضـــل فى سبيل التحرر الوطنى . وساد شعر هذه الفترة الاتجاه الكلاسيكى الجديد الذى يمثلـــه اسماعيـــل صبرى (١٨٥٤ - ١٩٢٣) واحمـــد شوقى (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وحافظ ابراهيـــم (١٨٧١ - ١٩٣٢) ، وكذلك الاتجاه العاطفى وما قبل الرومانسى وعلى رأسه خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) وعبد الرحمن شكرى (١٨٨٦ - ١٩٥٨) (١٢) . ولقد نشأت الرومانسية فى الشعر المصرى فى فترة متأخرة بعض الشىء - نحو بداية ثلاثينات القرن العشرين . ولكن ما يميز هذا التطور المتأخر بالمقارنة مع التطور الاوربى هو تفاعـــل وتداخـــل الاتجاهات المختلفة .

من المعروف ان الطبعة الاولى من ديوان احمد رامى صدرت فى عام ١٩١٧ ، وصدرت الطبعة الثانية فى عام

١٩٢٠ ، كما صدرت الطبعة الثالثة فى عام ١٩٢٥ . ويمكن اعتبار شعر احمد رامى المبكر من نتاج ما قبل الرومانسية الاوربية المتميز بمخاطبة المشاعر واضفاء الطابـــع الشاعرى الغنائى على الطبيعـــة والاهتمام بالفولكلور وبماضى الشعب ودمغه بالصبغة المثالية . وتتشابك سمات ما قبل الرومانسية فى ادب احمد رامى بسمات النزعة العاطفية ، وقد نعت النقاد احمد رامى بشاعر الحب والدموع وقالوا : «ديوان رامى جميعه ديوان حب والم» (١ ، ص ١١٠) . ان النزعة العاطفية بالذات هى التى اعلنت عن مبدأ طغيان المشاعر والعواطف عـــلى العقل ، الامر الذى يتجلى بوضوح فى غزل احمد رامى . وكان تأليه العواطف قد تطلب استخدام تعابير خاصة وكلمات بلاغية ذات صبغة عاطفية ، مما نجده فى شعر احمد رامى . وتتميز العاطفية بالوصف الغنائى الذاتى للطبيعة والتأمل الكئيب فيها ، وهذا شىء نجد الكثير منه فى ديوان رامى . وتنتشر مواضيع المودة والحب والطبيعة فى شعر احمد رامى كما فى اشعار العاطفيين . فالشعراء العاطفيون ، واحمد رامى منهم ، كانوا يتناولون الفولكلور ويجمعون الاغانى الشعبية ويقلدونها بغية التعبير عن العواطف الصادقة البسيطـــة (١٣ ، المجلـــد ٥ ، ص٧٦٣) . وينبغى التأكيد بان قصائد رامى الملحنة تتمتع بشعبية كبيرة بالرغم من ان التقاليد الفولكلورية فيها محورة ومصطبغة بصبغة النزعة العاطفية الضيقة . وللتدليل على ذلك نورد قصيدة احمد رامى «كروان»

التى تحولت بفضل موهبة كوكب الشرق ام كلثوم الى اغنية شعبية :

يـا الى بتنـادى اليفك
والفؤاد حيران عليه
لما شاف فى الجو طيفك
وانت بتنادى عليـه
رق قلبـه ومال اليك
ردّ من شوقه عليك
كـروان حيـران
سابح فى نور القمر
والصـوت رنـان
مـلا الفضا وانحدر
والكـون نعسـان
حتى الطير عَ الشجر
الا الى فاض به الشوق والنوح
ولما نادى حبيب الروح
رق قلبـه ومال اليه
ردّ من شوقه عليه ...

(٧ ، ص ٢٩٦)

وينبغى ، لدى تقييم نتاج احمد رامى ، الالتفات الى ان الغزل فى الشعر العربى عموما ، ومـن اقدم مراحله ،كان يتميز بالعاطفية والمشاعر الحزينة وتركيز

الانظار على آلام البطل . وبلغ الغزل العربي اوجه من الناحية الفنية فيما يروى عن مجنون ليلى . ونجد فى شعر احمد رامى عدة مواضيع يعود صداها الى اشعار قيس بن الملوح . فمن المواقف المتكررة فى غزل رامى التعارض المتجسد فى قرب البطل من حبيبته وألمه من خشية الفراق ، او فى احساس البطل بوجود الحبيبة قربه فى الاحلام وبعدها عنه فى الواقع . ونصادف مثل هذه المواقف فى اشعار قيس بن الملوح . فنقرأ لدى رامى : «يا اللى انت جنبى وانت بعيد» (٧ ، ص ٣٢٠) و«ما بين بعدك وشوقى اليك×وبين قربك وخوفى عليك×دليل احتار وحيرنى» (٧ ، ص ٣٢٠) و«بعادك شاغلى عن كل فكر×وقربك مركبى بحر الظنون» (٧ ، ص ٩٦) ، ونقرأ عند قيس بن الملوح :

فوالله ما فى القرب لى منك راحة

ولا البعد يسلينى ولا انا صابر

(٢، الجزء الثانى، ص ٤١، ٧٣)

والموقف الآخر فى غزل رامى هو عندما يعانى المحب الآلام الى درجة تجعل حتى العذال والخصوم يعطفون عليه : «رحمنى اللى فرح فيّ وبعد اللوم راف بيّ» (٧ ، ص ٣٢٦) ، ونجد مثل هذا الموقف فى اشعار قيس بن الملوح : «يساعدنى من كان يهوى تجنبى» (٢ ، الجزء الثانى ، ص ٣٩) ، و«انت التى ما من صديق ولا عدا

× يرى نضو ما ابقيت الا رثى ليا» (٢ ، الجزء الثانى ، ص ٦٩) .

وفى معرض ذكر الشخوص التقليدية فى القصائد الغزلية فى الادب العربى القديم تقول الباحثة السوفييتية شيدفار بحق : «نعتقد ان ظهور الغزل يرتبط ارتباطا مباشرا بتطور الملاحم . . . ومبعث هذه الفكرة وجود شخصية ملحمية قديمة جدا فى الغزل هى شخصية «المفسد» الموجودة فى الحكايات السحرية لدى مختلف الشعوب . ويتقمص «المفسد» شخصية «العذول» و«الرقيب» و«الواشى» او «الوشاة» الذين نصادفهم فى جميع الاشعار الغزلية تقريبا . ونجد هذه الشخوص فى شعر احمد رامى ايضا : العذول (٧ ، ص ٢٨٤) والرقيب (٧ ، ص ٢٤٦) والخ . ومما تجدر الاشارة اليه ان هاتين الكلمتين تكيفتا فى الشعر المصرى وصارتا تستخدمان بمعنى الغريم . وتواصل شيدفار فكرتها فتقول : «هل يجوز اعتبار هذا التقليد فى الشخوص الادبية امرا «سلبيا» يقيد تطور الادب ؟ نعتقد ان الجواب هو النفى . ولعل من الصواب اعتبار هذا الامر درجة معينة من نمذجة الظاهرة الضرورية فى سياق تطور الادب» (٣ ، ص ٢٢١) . ان شيدفار تقصد بكلماتها هذه الادب العربى القديم . بيد ان هذا التقليد ، كما راينا ، ظل باقيا لدرجة كبيرة حتى الآن ، حيث قطع فترة زمنية طويلة جدا – من الشعر الجاهلى والاموى والعباسى حتى الشعر الشعبى فى القرون الوسطى والعصر الحديث ، واخيرا

الشعر المعاصر باللغة الفصحى واللهجات الدارجة . فحتى ممثلو المدرسة الكلاسيكيـــة الجديدة فى مصر نظموا فى اواخر القرن التاسع عشر قصائد باللهجات الدارجـــة اضافة الى اللغة الفصحى مستندين فى ذلك الى التقاليد المتبقية من سالـــف الازمان . فقد اشتهر ممثـــل الكلاسيكية الجديدة اسماعيل صبرى باغانيه الدارجة من امثال :

ارحم يا سيد الملاح
مغرم ضناه البعاد
دمعه على الخد ساح
من حر نار الفؤاد

(١٤ ، ص ٤١-٤٢)

ان هذا الموقف يلازم الشعر الغنائى لدى جميع الشعوب ، وليس الشعر العربى وحده . فقـــد كتبت الباحثة السوفييتية غينزبورغ تقول : «لا يمكن وجود الفن خارج اطار التقاليد . بيد انه لا يوجد نوع من فن الكلام ترسخت فيه التقاليد بعناد وشدة وعسر اكثر مما فى الشعر الغنائى» (١٥ ، ص ٨) .

ان ما اوردناه اعلاه من امثلة مأخوذة عن ديوان احمد رامى يبين بوضوح كاف الاساليب والصياغات والصور والمواضيع والالفاظ التقليدية التى استخدمها الشاعر . فما هو ، يا ترى ، سبب الشهرة الهائلة التى

يتمتع بها احمد رامى ؟ وما هو الجديد الذى جاء به فى الشعر فاغناه ؟ وهل يجوز الكلام عن التجديد فى نتاج هذا الشاعر ؟ يقول الناقد السوفييتى سكفوزنيكوف : «. . . تاريخ الشعر يبين ان القدرة الحقة على الحياة يتمتع بها ليس ذلك التجديد الذى يتخلى عن المواضيع والصور التقليدية ويسعى بكل الوسائل الى تحطيمها من اجل التعبير الطليق عن المضمون الجديد . . . ، بل التجديد المدفوع بافكار عصره والذى يجد الامكانيات الجديدة فى الثقافة الشعرية الناشئة تاريخيا فيطورها ويعيد صياغة المواضيع والصور القديمة بجسارة فعلية دون ان يخشى اتهامه بالنزعة المحافظة» (١٦ ، ص ٨) .

ويخيل الينا ان تجديد المواضيع والصور القديمة لدى احمد رامى يتجلى باكبر قدر من الوضوح فى شعره الغنائى الوطنى . فالشعر الشعبى ، الفولكلور ، يصور شكوى الشغيل من الاوضاع العسيرة والآلام والظلم ، عادة ، بشكل الجراح التى تلازم الانسان . ويقول الباحث المصرى المعروف احمد رشدى صالح : «لا نستطيع ان نرى فى شكوى الجراح بالصعيد مجرد الشكوى من حبيب هاجر او طبيب غادر . ان الشاعر الشعبى هناك لا ينسى الزمان واحوال الدنيا – انه دائما معلق القلب بهذه القوة الكبيرة الباطشة ، فكل الم شخصى يربطه بالمصير الكبير ، وجمهور ادبه يريدون ، اكثر من شكوى الغرام ، الابتهاج بشكوى الدنيا ، فاذا تكلم عن الجراح فانه يوسع معناها ويشير بها الى المآزق الضاغطة » (١٧ ،

ص ٦٨) . ثم يضيف الى ذلك قائلا : «لكن الجـــراح ليست مشاكل غرام فحسب ، بل هى كما قلنا تضم مشاكل اخرى خاصة بظروف العمل او ظروف الحياة عامة» (١٧ ، ص ٦٩) .

ولم نصادف فى النقد الادبى بعد اشارة الى ان الشعر الغنائى الوطنى لدى احمد رامى يجعل المرء يفهم الصور فى غزله بالمعنى الواسع ، اى ليس فقط بمعنى آلام الحب ، بل وآلام الحياة ومصاعبها . فان الصور الملازمة لغزل رامى كالحيران والضنى يمكن ان تكتسب مغزى جديدا اذا استخدمت فى سياق جديد وبمضمون جديد . فبدلا مـــن ضنى الحب ، تكتسب هذه الكلمات معنى التعاسة والحرمان وآلام الظلم الاجتماعى . ولذا يمكن فهم بعض قصائد رامى التى تتحدث للوهلة الاولى عن آلام المحبين على انها تجسد آلام الكادحين . والمثل على ذلك هو المقطع التالى :

عينى فيهـا الدموع

والجو ساكن وصافى

والقلب بين الضلـوع

حيران على خلّ وافى

طايـر يهفهف جناحه

عدم فى عشـه الامان

لا حد وامى جراحه

ولا سقـاه الحنـان

لـــو كـــان مهنّى
لبــــات يغنـــى
لكـــن حزيـــن
شـــدوه انيـــن

(٧ ، ص ٣١٤)

فى هذا المقطع يستخدم الشاعر نفس صورة «الجراح» التقليدية فى الادب الشعبى وكذلـــــك «القلب حيران» و«الطاير عدم فى عشه الامان» . ان المستمع الى هذه الاغنية اذا كان من ابناء الشعب المصرى البسطاء يمكنه ان يفسرها على انها ليست اغنية غزلية فقط ، بل وذات اتجاه اجتماعى . ونجد صور الحيرة والحرمان والتشرد فى قصيدة اخرى لاحمد رامى هى «الماضى المجهول» :

حيران فى دنيا الخيال
محروم من الذكريات
لا عندى فيهـــا آمال
ولا اناجـــى اللى فات
شـــارد مسكيـــن
ما اعرفش انـــا مين
لا لىّ ماضى اطير فى سماه
والقى لى عشّ احن اليه
ولا خليل اشتاق للقاه
بعد الغياب واتلمّ عليه

(٧ ، ص ٣٢٢)

ان الشارد المسكين المحروم من الذكريات يمكن ان لا يكون محبا فقط ، فهو يمكن ان يكون كادحا اضطر الى ترك قريته لانه لم يجد فيها قطعة ارض او عملا . انه واحد من عمال الترحيلة الذين يبحثون عن عمل فى اماكن نائية ، والذين كتب عنهم يوسف ادريس بكل تأثر فى قصته «الحرام» .

ومما يؤكد فكرتنا القصيدة التالية التى يتحدث فيها الشاعر عن ثمار عمل الشعب بعد الثورة ويستخدم فيها نفس الكلمات . ولكن مغزاهـــــا الاجتماعى هنا اكثر وضوحا :

الصحارى اصبحت ظلا وريا وجنى
والحيارى عرفت بعد الضنى طعم الهنا

(٧ ، ص ٢٦٢)

ان تضمين الصور الكلاسيكية القديمة للغزل العربى محتوى جديدا ذا صبغة اجتماعية وفلسفية هو بالذات ما يشكل الجانب الجديد فى شعر احمد رامى ، وهو ما جعله يحظى بشهرة واسعة ليس فى مصر وحدها ، بل فى العالم العربى اجمع . فالمستمع يعجب ، اكثر مـــا يعجب ، بالنتاجات الادبية ذات الافكار المموهة والمضمون الذى يقبل تفسيرين . فهذه النتاجات تهيئ لكل جيل جديد امكانية تفسيرها بشكل جديد ، وتتيح لكل فئة اجتماعية فرصة تضمينها المحتوى الذى تريد .

وبعد ثورة يوليو ١٩٥٢ خفتت بالتدريج الصبغة التشاؤمية فى شعر احمد رامى . فاخذ الشاعر يتناول منجزات الشعب ويتغنى بالمبادرات التقدمية ويعبر عن امله بانها ستؤدى فى آخر المطاف الى تطورات عميقة فى حياة المجتمع المصرى :

افتحى جفنيك يا عينى
وانظرى ما بين عهدين
واشهدى ان الذى كان
خيالا يتمناه فؤادى
اصبح اليوم جمالا وجلالا

(٧ ، ص ٢٥٧)

وظهرت فى شعر احمد رامى امارات التعاطف مع الكادحين :

الصباح باسم
الامال ناد
والفلاح رائح
فيه وغاد
فاستنيروا بالهدى
ثم سيروا
سدد الله خطاكم
فى سبيل العاملين

(٣ ، ص ٢٥٨)

15*

وراح الشاعر يتغنى ببطولات الشعب فى طريقه الى المثل العليا . وتجلت فى شعره نغمة متفائلة :

ايها السارى الى فجر المنى
غن للنور الذى قد اشرقا
طابت الايام وافتر السنا
عن هوى طاب وحلم صدقا
اسبق الآمال
وارو للاجيال
قصة الابطال

(٧ ، ص ٢٦٢)

وخلقت الحياة الجديدة والتحويلات التى بدات فى مصر بعد الثورة الامل لدى الشاعر بمستقبل افضل للشعب .

وتتجلى وطنية الشاعر فى حبه المتحمس لوطنه :

مصر التى فى خاطرى وفى فمى
احبها من كل روحى ودمى

(٧ ، ص ٢٥٣)

لعل التجديد فى شعر احمد رامى يتجسد فى قدرته على التوفيق بين اللهجة الدارجة واللغة الفصحى ، والجمع الدقيق بين البساطة والتانق . فالشعراء قبل احمد رامى كانوا ينظمون الشعر اما باللغة الفصحى حسب التقاليد الكلاسيكية واما بالعامية الدارجة بدون غموض او

ابهام حسب تقاليد الاغانى الشعبية البسيطة : الموال والدور والزجل . ولم يكن النقاد المصريون ينظرون بعين الاستحسان الى هذا النوع من الشعر فلم يعتبروه فنا حقيقيا . وكتب الناقد المصرى شوقى ضيف عن الشعراء يقول : «فالجميع يجرون على سنن مالوفة ، او قل فى فلك واحد ، وهو فلك تمسكه الفاظ الشعر الكلاسيكية التى اصطلحوا جميعا على استخدامها ، فاذا حادوا عنها كان شعرهم عاميا ، ولم يكن عربيا ، وكان زجلا او غير زجل مما لا يرى فيه النقاد اى جمال ولا اى روعة» (١٤ ، ص ١٩٧) . اما احمد رامى فلم يخل باطر الاستعمالات اللفظية الشعرية ، ولكنه اختار الالفاظ الملازمة للغة الفصحى واللهجة الدارجة على حد سواء . ولم يكتف بنظم اغانيه على اساس قواعد اللغة العربية ، بل استخدم ما يلازم اللهجة المصرية من اصول تركيبية . وتلك ظاهرة غير معتادة تماما . وهى بالذات ما جعل شعره مفهوما لدى الشعب وما اضفى على نتاجه جاذبية خاصة .

ان مسالة التناسب بين الفصحى والدارجة مثار جدل شديد فى البلدان العربية . وعندما استخدم احمد رامى اللهجة المصرية الدارجة اسهم فى حل مشكلة ما يسمى «باللغة الثالثة» التى هى خليط من الفصحى والدارجة ، الامر الذى حاول توفيق الحكيم ان يحققه فى المسرح . ان شعر احمد رامى المتمسك بالالفاظ الشعرية الراسخة تاريخيا مع استخدام الالفاظ الدارجة انما يرتفع بلغة

الكلام الدارج الى مستوى اللغة الفصحى وينتشلها من صعيد الاستعمال العادى الصرف فيهيئ لها امكانيـــة التعبير الرفيع عن المشاعر البشرية الازلية والدوافع الغنائية السامية . وبذلك يكمن قسط احمد رامى فى تطوير الشعر المصرى .

استطاع احمد رامى ان يطور الاشكال الادبية القديمة ويحقق تأثيرا شعوريـــا كبيرا فى قصائده على القارئ المستمع بالرغم من تمسكه بالمواضيع التقليديـــة والصور المتبعة فى الشعر العربى . واستطاع احمد رامى ان يحتفظ باصالته الابداعية وان يضمن التعابيـــر والصور والشخوص والمواضيع والمواقف والحبكات التقليدية فى قصائده محتوى داخليا خاصا ويضفى عليها مسحة من الخفة والرشاقة . ونذكر بالمناسبة ان هذه الخاصية هى المنطلق الذى اعتمده مترجمو شعر رامى الى اللغة الروسية فى اختيار القصائد التى ترجموها . (١٨) .

كان احمد رامى يمثل مدرسة شعرية كاملة فى مرحلة معينة من تطور الادب المصرى .

فالتجديد الذى حققه الشاعر فى ميدان استخدام الطريقة الفنية الجديدة ، الرومانسية ، مع استعمال الالفاظ الشعبية الدارجة قد جعله بحق مؤسسا لتلك المدرسة الخاصة فى الشعر المصرى . ولم تنحسر هذه المدرسة الا فى الخمسينات حيث بدأت تخلى المكان لتيار جديد فى الشعر المصرى قدم ممثلوه نتاجات تتناول

المشاكل الاجتماعية والسياسية الحادة تناولا جسورا . وهذا التيار الاخير متأثر مباشرة بطريقة الواقعية الاشتراكية والادب التقدمى فى العالم اجمع .

## المراجع


١ – نعمات احمد فؤاد ، احمد رامى قصة شاعر واغنية . دار المعارف بمصر . سلسلة اقرأ ، العدد ٣٦٨ ، ١٩٧٣ .

٢ – كتاب الاغانى لابى الفرج الاصفهانى ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر ، بدون تاريخ .

٣ – شيدفار ، البلاغة فى الادب العربى الكلاسيكى فى القرون السادس – الثانى عشر . موسكو ، ١٩٧٤ .

٤ – Chansons populaires arabes en dialecte du Caire d'après les manuscrits d'un chanteur des rues, spécimen publié par M. U. Bouriant. Paris, 1893.

٥ – مخطوطات مكتبة الكلية الشرقية فى جامعة لينينغراد .

٦ – احمد امين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

٧ – احمد رامى ، ديوان رامى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

٨ – الصادق الرزقى ، الاغانى التونسية ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٦٧ .

٩ – كراتشكوفسكى ، المؤلفات المختارة ، دار النشر لدى اكاديمية العلوم السوفييتية ، موسكو-لينينغراد ، ١٩٥٦ .

١٠ – Traité de la langue arabe vulgaire par le Scheikh Mouhammad Ayyad el-Tantavy. Leipsic, 1848.

١١ – دولينينا ، بحوث فى تاريخ الادب العربى الجديد . مصر وسوريا . الرواية التنويرية . ١٨٧٠–١٩١٤ . موسكو ، ١٩٧٣ .

١٢ – An anthology of Modern Arabic Verse. Selected, with an Introduction by M. M. Badawi. Oxford University Press, 1970.

١٣ – الموسوعة الادبية الموجزة . موسكو ، ١٩٦٨ .

١٤ – شوقى ضيف ، دراسات فى الشعر العربى المعاصر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٩ .

١٥ – غينزبورغ ، فى الشعر الغنائى ، موسكـــو-لينينغراد ، ١٩٦٤ .

١٦ – سكفوزنيكوف ، واقعية الشعر الغنائى ، دار «ناوكا» ، موسكو ، ١٩٧٥ .

١٧ – احمد رشدى صالح ، فنون الادب الشعبى ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

١٨ – صدرت قصائد احمد رامى المترجمة الى اللغة الروسية فى مجموعتى «قصائد شعراء مصر» ، موسكو ١٩٥٦ ، و«الشعر العربى الجديد» ، موسكو ١٩٥٨ .
ومن بين قصائد رامى الـ١١ المترجمة الى الروسية نذكر : «صوت الوطن» ، و«غنى الربيـــع» ، و«يا ظالمنى» ، و«اذكرينى» . علما بان قصيـــدة «اذكرينى» ترجمت الى اللغة التركمانية ايضا .

## عصمانوف

عصمانوف – رئيس قسم اللغة العربية في جامعة موسكو ، مرشح للدكتوراه في اللغات والآداب ، اخصائـــي في الادب العربي الحديث . وهو واضع فصل «ادب الاقطار العربية» في المجلدين الثالث والرابع لكتاب «تاريخ الآداب الشرقية» ، ومؤلف الدراسات التالية : «الممهدات الاجتماعية والسياسية للافكار التنويرية في العالم العربي» و«الاتجاهات الواقعية في النثر المصري في مطلع القرن العشريـــــن» و«ادب توفيق الحكيم» . وهو مترجم قصة «يوميات نائـــب في الارياف» لتوفيق الحكيم الى اللغة الروسية . يشير عصمانوف في بحثه المنشور هنا : «الطابع الوطني «للمسرح الذهني» عند توفيق الحكيم» الى ان القضايا الفلسفية الخالدة الازلية الانسانيـة الشاملة التي يطرحها الحكيم في مسرحياته من خلال رمزيتـه انما هي صدى لحياة مصر المعاصرة . ويستند عصمانوف في بحثه هذا الى الدراسات الجديدة التي صدرت عن ادب توفيق الحكيم ، وخصوصا دراسة الباحث المصري المعروف كمال الملاخ «الحكيم بخيلا» .

عصمانوف

# الطابع الوطنى «للمسرح الذهنى» عند توفيق الحكيم

لا يزال توفيق الحكيم منذ عقود يلعب دورا بارزا فى الحياة الثقافية والاجتماعية فى مصر .

ومعروف ان اغلبية مؤلفات الحكيم صدرت بطبعات متعددة وترجمت الى الكثير من لغات العالم . ففى عام ١٩٣٥ صدرت فى الاتحاد السوفييتى ترجمة لرواية «عودة الروح» . وقد ترجمها المستعرب السوفييتى المعروف ميخائيل ساليه مترجم «الف ليلة وليلة» الى اللغة الروسية . ومنذ ذلك الحين صدرت ترجمات روسية لعشرات من مؤلفات الحكيم بمئات الالاف من النسخ . فالقارئ السوفييتى اليوم مطلع جيدا على «يوميات نائب فى الارياف» و«الحب الصافى» و«الصفقة» وكثير غيرها من مؤلفات هذا الكاتب الموهوب . فالحكيم هو «رائد الرواية المصرية وقمة كتاب الحوار فى العربية : لا يمله مستمع ولا يشبع منه قارئ» (المرجع ١ ، ص ٣٨٠) .

ان نتاج توفيق الحكيم يحظى باهتمام دائم لدى علماء الاستشراق السوفييت . ويحظى باهتمام خاص مسرح الحكيم الذى يشغل مكانة كبيرة بين مؤلفاته . فقد الف

الحكيم حوالى ٥٠ مسرحية فى منتهى التنوع ، وهى مختلفة بل متناقضة من حيث طابعها ومواضيعها . فقد الف فى الدراما والملهاة الواقعيتين ، كما الف مسرحيات تستند الى التحليل السيكولوجى ، واخرى يستخدم فيها على نطاق واسع الكناية والرمز والخيال ، وهى نتاجات تنسب الى «المسرح الذهنى» * من حيث الشكل والمغزى .

ومما يزيد من قيمة هذا التنوع الكبير فى نتاجات الحكيم المسرحية ان المسرح العربى ليس غنيــا جدا بالتقاليد . فالعناصر والشخوص الدرامية فى الادب العربى لم تكن موجودة الا فى النتاجات المبنيــة على الحوار كالمقامات . وقــد بدات المحاولات الاولى فى المسرح العربى فى اواسط القرن التاسع عشر .

يعزى تخلف المسرح العربى الى اسباب عديــدة . ويؤكد الباحث الاميركى ج . لانداو ان السبب الاول لهذا التخلف هو عدم وجود المسرح لدى الشعوب التى تعامل معها العرب . والسبب الثانى ، فى راى لانداو ، هو منع الاسلام مشاركة المراة فى الحياة الثقافية (٢ ، ص ٢) .

بيد انه لا يجوز انكار وجود تقاليد المسرح الشعبى عند العرب . فقد لعبت وسائل اللهو الشعبية دورا معينا فى تكوين المسرح العربى . ومنها «خيال الظل» الذى انتشر

---

* يرتبط «المسرح الذهنى» باسماء ابسن وميتيرلينك وغيرهما ممن وضعوا المسرحيات الرمزية ذات المضمون الملتزم الصريح .

فى مصر وسورية وشمال افريقيا فضلا عن تركيا . ومنها كذلك «القرقوز» ، مسرح العرائس وبطله الرئيسى قرقوز مع صديقه عوض . ثم «صندوق الدنيا» الذى سبق «الفانوس السحرى» . ولا تزال هذه الوسيلة الاصيلة للتسلية موجودة فى بعض الاماكن حتى الان .

كان انعدام المسرح العربى فى القرون الوسطى قد ترك اثره على الادب المسرحى العربى كله . فالكثير من المسرحيات الشعرية (مثل «كليوبطرة» و«قمبيز» لاحمد شوقى) والنثرية كان مخصصا للمطالعة بالدرجة الاولى * . ولذلك يجد القارئ حتى فى مسرحيات المع الكتاب كثيرا من التكرار والاطالة والمشاهد الاضافية وبطء تطور الاحداث . وتلك ظواهر لا يجدها المرء فى المسرحيات التى تعرض للجمهور على خشبة المسرح .

ظهرت النتاجات المسرحية الاولى كتقليد للنماذج الاوروبية وكانت تتسم بالطابع التنويرى اساسا ، وهى ترجمات بتصرف (مارون نقاش «البخيل» لموليير ، واديب اسحق «اندروماخ» لراسين ، ونجيب الحداد «سيد» لكورنيل والخ) . واقتبس كتاب المسرح العرب خبرة المسرح الاوربى واستجمعوا القوى والمعارف لكى يتحدثوا بصورة مستقلة اصيلة عن القضايا التى تهم شعبهم .

وفى اواخر العقد الثانى من القرن العشرين ، عندما

---

* وقد اشار الى ذلك ، مثلا ، الباحث الالمانى كارل بروكلمان (٣ ، ص ٢٤٦) .

ظهرت اولى مسرحيات توفيق الحكيم ، كان الادب المسرحى العربى والمسرح متركزين فى مصر . وكانت الفـــرق المسرحية الموسيقية اكثر انتشارا ، وفى مقدمتها فرقتا نجيب الريحانى وعكاشه . وقد وضع الكاتب المعروف امين صدقى والملحن سيد درويش كثيرا من التمثيليات الموسيقية . وظهرت الملهاة الشعبيـــة التى انتشرت بسرعة .

تركت تلك السنوات تاثيرا كبيرا على ادب الحكيم المسرحى . فقد تعاون الحكيم مع اشهر الفرق المسرحية وتقابل مع الممثلين المحنكين والف اولى مسرحياته .

ان مسرح توفيق الحكيـــم متنوع للغاية . وتتميز مسرحياته بتعقد الرموز الفلسفية التجريدية وبعمـــق واقعية التفاصيل وبروح الفكاهة والشاعرية الرقيقـــة وعصرية الوسائل الفنية والمهارة فى استخدام الاشكال الكلاسيكية .

يوجه الحكيم جـــل اهتمامه الى الانسان فى مختلف الظروف والملابسات . ويهتم بالمسائل الاجتماعيـــة والسياسية والفلسفية المجردة على حد سواء . واغلبية مسرحياته مكرسة لقضايا الصلات بين الحياة والفن ، وتطور المجتمع البشرى ، ومشكلة الحكم ، والمعرفة .

وانطلاقا من الشكل والمضمون وطبيعة الموضوع تقسم مسرحيات الحكيـــم الى ثلاث مجموعات اساسية : المسرحيات التاريخيـــة ، المسرحيات الاجتماعية («مسرح المجتمع») ، المسرحيات الرمزية («المسرح الذهنى») .

ان مسرحيات الحكيم الرمزية تتسم باهمية كبيرة من الناحية الفكرية ومن حيث جدية القضايا التى تعالجها ، وذلك ما دفعنا الى تناول هذه المسرحيات بالذات فى مقالتنا هذه .

صدرت مسرحيتا الحكيم الرمزيتان الاوليان «اهل الكهف» و«شهرزاد» فى ١٩٣٣ و١٩٣٤ . وحتى صدور هاتين المسرحيتين مرت فترة انقطاع طويلة على مسرحيات الحكيم الاولى ذات العلاقة بسنى دراسته . وسبب هذا الانقطاع هو سفر الحكيم الى فرنسا وعمله فى النيابة فى الارياف المصرية . وخلال هذه الفترة اطلع الحكيم بشكل واسع على الادب الاوربى . وكانت تلك الفترة هى زمن التأملات العميقة فى نشوء الثقافة العربية الجديدة والادب المسرحى العربى . ولذا تتسم المؤلفات التى كتبها توفيق الحكيم اعتبارا من الثلاثينات باكبر الاهمية بالنسبة للباحثين لدى تقييم مسرح الحكيم . فمنذ ذلك الحين الف الحكيم مسرحيات صارت جزءا لا يتجزأ من الادب العربى الجديد .

والخاصية الرئيسية لمسرح الحكيم فى تلك السنوات هى تأليفه المسرحيات الرمزية على غرار «المسرح الذهنى» لدى ابسن وميتيرلينك وشو . وكان الانقطاع الطويل عن الحياة الادبية فى مصر وكذلك الاتصال الوثيق بالحياة المسرحية فى فرنسا قد اجريا تغييرا جذريا فى آراء الحكيم بصدد الفن المسرحى . فقد اقتنع الحكيم بان وضع النتاج المسرحى القيم المتميز ليس فقط بطابع

التسلية والاضحاك ، بل والذى يطرح قضايا انسانية عامة انما يتطلب تناول المواضيع والافكار التى تشغل بال الناس طوال القرون . وكان الحكيم ، باعتباره ممثلا لادب اخذت تتطور فيه التقاليد المسرحية ، يرى ان من الضرورى التوجه نحو منابع المسرح العالمى ونحو الادب المسرحى اليونانى ، كما فعل فى اوربا ، مثلا ، جان جيرودو (١٨٨٢ - ١٩٤٤) . وكانت مؤلفات الكتاب اليونانيين قد اوحت لتوفيق الحكيم فكرة طرح القضايا الانسانية العامة باستخدام الاساطير والحكايات الشعبية والميثولوجيا الدينية . ولذا تناول الحكيم قضايا مثل صراع الانسان مع الزمان والمكان ، وصراع العقل والمشاعر ، والعلاقة بين الفن والحياة والقدر والارادة وهلمجرا .

ولم يعرض الحكيم آراءه بشأن «المسرح الذهنى» الا فى عام ١٩٤٢ عندما صدرت «بيجماليون» ، رغم ان مسرحيته الرمزية الاولى «اهل الكهف» كانت قد صدرت قبل ذلك بحوالى عقد كامل من السنين .

وكتب الحكيم فى مقدمة مسرحية «بيجماليون» يقول : «منذ نحو عشرين عامــا كنت اكتب للمسرح بالمعنى الحقيقى ، والمعنى الحقيقى للكتابة «للمسرح» هو الجهل بوجود «المطبعة» . لقد كان هدفى وقتئذ فى رواياتى هو ما يسمونه المفاجأة المسرحية ... ولكنى أقيم اليوم مسرحى داخل الذهن ، واجعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية اثواب الرموز . انى حقيقة

ما زلت محتفظا بروح المفاجأة المسرحية ، ولكن المفاجأة المسرحية لم تعد فى الحادثة بقدر ما هى فى الفكرة ، لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح ولم أجد «قنطرة» تنقل هذه الاعمال الى الناس غير «المطبعة» . لقد تساءل البعض : أولا يمكن لهذه الاعمال ان تظهر على المسرح الحقيقى ، اما أنا فأعترف بأنى لم افكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل «اهل الكهف» و«شهرزاد» ثم «بيجماليون» (٤ ، ص ٧) .

لقد سعى الحكيم الى تأليف مسرحيات مبنية على صراع الافكار وليس على صراع المشاعر والعواطف . وكما فعل فى النثر عندما الف القصص النفسانية ، قصة الفكر ، هكذا فعل فى المسرح حيث الف مسرحية الفكر .

«فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعـــا يستثير التفاتهم ويهز افئدتهم : صراعا هو فى المسرح الدموى بين درع ودرع او بين ثور ورجل وهو فى المسرح التمثيلى بين عاطفة وعاطفة . هكذا كان المسرح دائما ويكون ، وان الناس ليتأثرون دائما بالعواطف التى يحسونها فى حياتهم الواقعة كالحب والغيرة والحقـــد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والاثـــم . لكن ماذا يشعرون أمام صراع بين الانسان والزمن وبين الانسان والمكان وبين الانسان وملكاته ؟ . . هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان ؟ . .» (٤ ، ص ٩) .

ويتضح من هذا القول ان الكاتب يسعى الى «شحن»

المؤلف المسرحي بمضمون فلسفي مع المحافظة على شاعرية هذا المؤلف .

ويعلن الحكيم بانه حاول ان يضع الحوار باعتباره نتاجا فنيا خاصا ولم يسع الى كتابة الدراما . بيد اننا لا نعتقد بان مسرحياته الرمزية هي تطوير خاص للمحاورات اليونانية الفلسفية كالتي نجدها عند افلاطون . فان شكل تلك المسرحيات (تقسيمها الى فصول ومشاهد) يدل على انها كتبت لتمثل على خشبة المسرح .

فلنتناول ، من هذه الناحية ، مسرحية الحكيم الاولى الاكثر اهمية ، ونعني «اهل الكهف» .

موضوع المسرحية قديم وجديد في وقت معا . فالصراع بين الانسان والزمن قد تناولته الميثولوجيا اليونانية القديمة حيث يجسد الاله كرونوس الزمن . اما الشيء الجديد في معالجة توفيق الحكيم لهذا الموضوع فهو تناول قضايا الواقع المصري فيه وان بشكل رمزي . وعندما الف الحكيم «اهل الكهف» لم يكن هدفه هو بعث الاسطورة القديمة بشكل جديد . فقد كان يسعى في المقام الاول الى وصف مأساة ظهرت على اساس مصري .

استخدم الحكيم في مسرحيته اسطورة المسيحيين الاوائل الذين فروا من مذبحة اعدها امبراطور روما ، فناموا في كهف ثلاثة قرون وعادوا الى الحياة بعد ان تنصر اباطرة روما انفسهم .

ونجد قصة اهل الكهف معروضة في السورة الثامنة عشرة من القرآن .

ولقد حافظ الحكيم فى مسرحيته اساسا على مضمون الاسطورة ، ولكنه اجرى تعديلا كبيرا على خاتمتها .

موضوع المسرحية مكرس لفكرة البعث والعودة الى الحياة ، اى الفكرة المرتبطة بالميثولوجيا المصرية القديمة والمعروفة منذ «كتاب الموتى» . ان فكرة البعث والنشور موجودة فى ميثولوجيا شعوب عديدة . ونذكر على سبيل المثال اسطورة بعث الامير اوراسيما فى الميثولوجيا اليابانية .

فما هى القضايا التى يتناولها الحكيم فى مسرحيته الرمزية الاولى هذه ؟ وكيف يحل تلك القضايا ؟ وما هى خصائص ادبه المسرحى التى تتجلى فى المسرحية بالذات ؟

كانت «اهل الكهف» ورواية «عودة الروح» التى صدرت فى نفس عام صدور المسرحية قد حملتا الى الحكيم شهرة واسعة واثارتا صدى متباينا . وكان عميد الادب العربى طه حسين اول من التفت الى الاسلوب الجديد غير المعتاد لدى الكاتب المسرحى الشاب توفيق الحكيم فى معالجة القضايا التى طرحها . وحظيت «اهل الكهف» بالاهتمام اللائق فورا فمثلتها الفرقة القومية فى القاهرة عام ١٩٣٥ .

يقتنع المرء من اطلاعه على المسرحية للمرة الاولى ان الكاتب لم يستهدف وصف حياة القدماء باسلوب عصرى . فقد اراد ، اول ما اراد ، ان يصف حياة مصر المعاصرة فلجأ الى استخدام الميثولوجيا استخداما رمزيا . وذلك ما يجعلنا نعتبر المسرحية من النتاجات الرمزية وليس

التاريخية * . فالمأساة المصريـة الناجمة على اساس مصرى هى اول ما كان يشغل بال الكاتب .

لقد عبر توفيق الحكيم فى هذه المسرحية بصيغة رمزية عن المشاعر التى اجتاحته عندما عاد الى مصر بعد غيبة اربعة اعوام فى فرنسا .

ولا يسعنا الا الموافقة على رأى فتحى غانم عندما يقول ان ما كان يفصل توفيق الحكيم فى فرنسا عن مصر انذاك ليس هو البحر الابيض المتوسط بقدر ما هو بحر الزمن (٥) .

وكان وضع هذه المسرحية فى الوقت ذاته رد فعل من توفيق الحكيم على عبادة السوبرمان والترويج للنزعة الفردية فى الادب الاوربى فى العشرينات والثلاثينات . فالحكيم يعارض النيتشوية ويشجب الحرية الفرديـــة المطلقة وعبادة السوبرمان .

ولعل ولع الحكيم بالحكايات والاساطير وملابساتها العائدة لاجواء القرون الوسطى هو السبب الذى دفع بعض النقاد الى الاعتقاد بان للمسرحية اتجاها فلسفيا غيبيا يدعو الى التقشف والتخلى عن الحياة الواقعية ، لا سيما وان حوادث المسرحية تجرى فى بلد خيالى وان ابطالها بلا هوية قومية .

---

* لعل ج . لانداو يجانب الصواب عندما يقول عن «اهل الكهف» بانها «اشهر مسرحية تاريخية عند توفيـــق الحكيم» (٢ ، ص ١٤٣) .

بيد ان الفكرة الاساسية للمسرحية مستوحاة من الميثولوجيا المصرية ، وان احد ابطالها ، وهو مرنوش ، قد هتف عندما منى بالهزيمة فى الصراع مع الزمن : «لا فائدة من نزال الزمن . . . لقد ارادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ، ولكن الزمن قتـــل مصر» (٦ ، ص ١٥٤) .

كتب الحكيم مسرحيته هذه فى مصر ولاجل المصريين . ففى عام ١٩٣٣ ، عندما صدرت المسرحية ، اى عندما غادر ابطال الحكيم الكهف ، لم يكن من السهل على المرء ان يرى فى الواقع المصرى شيئا اكثر قيمة وحيوية من رموز الحياة «العادية» البسيطة . ولذا فالراعى يمليخا يهتم باغنامه ويهتم مرنوش بأسرته ويتوق مشيلينيا الى حبيبته .

ففى تلك الآونة انحسرت احداث ١٩١٩ الثورية ، وخيم على البلاد النظام الرجعى لحكومة صدقى باشا ، دقلديانوس مصر الحديثة (دقلديانوس اسم الامبراطور فى مسرحية الحكيم) الذى كان يقمع اية حركة بقبضة من حديد .

ولعل المسرحية تجسد بشكل اصيل الصبغة الساخرة فى نتاج الحكيم . ثم ان الخاتمة المأساوية فى المسرحية نابعة ليس فقط من الحالة النفسية لدى توفيق الحكيم الذى ادهشه تخلف مصر بعد دراسته فى فرنسا . فهى كذلك تجسيد للواقع المصرى .

يقول الحكيم انه الف هذه المسرحية لاجل المطالعة

وليس لاجل التمثيل . ويؤيد هذا الرأى كثير من الباحثين * . ولم تحظ بنجاح كبير المحاولات التى بذلت لتمثيلها ، فى حين انها انتشرت على نطاق واسع ككتاب للمطالعة ، وقد ترجمت الى لغات عديدة .

ويبين تحليل مضمون «اهل الكهف» خطأ الرأى القائل بانها نتاج «خارج الزمن» لا يرتبط بالقضايا الملحة . فقد ظهرت هذه المسرحية للوجود باعتبارها نوعا ابداعيا من ردود فعل الحكيم على ولع بعض الكتاب الاوربيين بافكار الفيلسوف الالمانى نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) . وهى فى الوقت ذاته بمثابة شجب رمزى للواقع المصرى فى الثلاثينات ، فى عهد ازمة القومية اللبرالية .

صحيح ان الحكيم حائر فى هذه المسرحية ، ولكنه يحاول ان يوضح لقرائه بان الحياة امر جدى وان الانسان لا يمكن ان ينعزل عن بيئته الاجتماعية والتاريخية ، وان النزعة الفردية ما هى الا وهم صرف .

تلك هى الخصائص الفكرية والفنية الاساسية لمسرحية الحكيم الرمزية الهامة الاولى ذات المضمون الانسانى العميق بالرغم من صبغتها التشاؤمية .

وتكمن اهمية هذه المسرحية فى ان الكاتب التزم منذ ذلك الحين بطرح القضايا الحيوية المعقدة للحياة المعاصرة فى نتاجاته الادبية .

---

* لعل بروكلمان هو اول من التفت الى انعدام المستلزمات التمثيلية فى مسرحيات الحكيم الرمزية .

وفيما بعد عاد الحكيم مرارا فى مسرحياته الرمزية الى قضية العلاقة بين الانسان والزمن . فقد طرح هذه القضية ، مثلا ، فى مسرحيته «لو عرف الشباب» (٧) . ان فكرة هذه المسرحية لا تختلف بدرجة كبيرة عن فكرة «اهل الكهف» . ولكن الموضوع جديد تماما . فالكاتب هذه المرة لا يتجه بانظاره الى الميثولوجيا الدينية ، بل يهتم بما يمكن ان تقدمه للانسان عودة الشباب .

ولدى الاطلاع الاولى على المسرحية يتكون عند المرء انطباع وكأن المؤلف يهتم فى هذه المسرحية بالمسألة الفلسفية العامة التى تتجلى بشكل مختصر فى القول المأثور الفرنسى : «لو عرف الشباب ، لو استطاع المشيب» ، اكثر مما فى «اهل الكهف» .

ان المضمون الفكرى الرئيسى لمسرحية «لو عرف الشباب» هو مسألة العلاقة بين الانسان والزمن ، والاستنتاج القائل بان الانسان عاجز امام الزمن .

بيد ان اخفاق «الشباب الثانى» لدى بطل المسرحية هو ، على ما يبدو ، حصيلة لتأملات توفيق الحكيم فيما يخص سير الانبعاث المصرى ، اى عودة «الشباب الثانى» الى مصر .

ان نبرة المسرحية نفسها تشير الى الارتباط بالواقع . فان فكرة التوازن الحيوى ، التوازن بين الشباب والنضوج ، تعكس آراء الكاتب بشأن الصراع بين الاتجاهين المعروفين فى تطور الثقافة العربية الجديدة :

بعث التراث ام التخلى عن التقاليد القديمة وتقبل كل ما هو جديد .

من المعروف ان توفيق الحكيم نادى بالتوفيق بين الاتجاهين باستيعاب الاشكال الجديدة والحفاظ على المضمون القومى .

وكان عمق افكار الحكيم وغنى تفكيره وحدة ذهنه قد ساعدت على انتشار هذه المسرحية باعتبارها اثرا ادبيا قيما . فمن الصعب على المسرحية الفلسفية الصرف ان تحظى بشهرة واسعة ، ذلك لانها تحمل الفرحة لعدد قليل من القراء المعنيين بالقضايا الفلسفية .

ويتبدى من هذه المسرحية موقف توفيق الحكيم من التقدم العلمى . فان ارتعاب الدكتور طلعت عندما علم بعودة الشباب الى صادق باشا ، وخيبة امل صادق باشا نفسه بالشباب الذى عاد اليه بمساعدة العلم يدلان على عدم ثقة توفيق الحكيم بثمار التقدم العلمى . فالتقدم العلمى بالنسبة له ينطوى على قدر واحد من الخير والشر ، ولا يحمل الفرحة للانسان .

وتجلت آراء الحكيم بصدد التقدم العلمى باوضح شكل فى مسرحية «رحلة الى الغد» (٨) التى تتناول هى الاخرى قضية العلاقة بين الانسان والزمن .

الف الحكيم هذه المسرحية عام ١٩٥٨ ، اى على اثر اطلاق اولى التوابع الاصطناعية السوفييتية للارض الى الفضاء الكونى وسعى المؤلف فى مسرحيته هذه الى تصوير التغيرات الاجتماعية الناجمة عن المنجزات التى

لم يسبقها مثيل فى التقدم التكنيكى . وعلى هذه الصورة حاول المؤلف القاء نظرة على مستقبل البشرية .

ويرى توفيق الحكيم ان الانسان مهما كان مستقبل التقدم التكنيكى باهرا ، لن يكون سعيدا ما لم يتطور فى نفسه كل ما هو انسانى . وتلك فكرة لا يسعنـــا الا الترحيب بها . بيد ان خوف المؤلف من التقدم التكنيكى ومن ان الآلات ستحطم فى البشر ما هو انسانى انما هو شىء لا مبرر له .

ان المجابهة بين تقدم العلم وازدهار الفن ليست بالامر الجديد بالنسبة للحكيم . وليس من داع للاعتراض على ان الفن يخاطب مشاعر الانسان وليس عقله بالدرجة الاولى . بيد ان تقدم العلم والتكنيك ، على ما يبدو ، لن يجعل الانسان عاطلا كسولا ، بل سيتيح له المزيد من وقت الفراغ ، وعند ذلك يستطيع الانسان ان يمارس الفن بقدر اكبر ويربى قابلياته ومواهبه الانسانية من جميع الوجوه . «فليس بالخبز وحده يعيش الانسان» .

ويتناول الحكيم فى مسرحيته «شهرزاد» (١٩٣٤) الجواب على السؤال بشأن سبل تطور الحضارة العربية الجديدة والشعب العربى . ويطرح الحكيم هذه المسألة ويحلها بطريقته الخاصة . فان قضايا الحياة الاجتماعية بالنسبة له تنعكس فى التعارض الميتافيزيقى بين عقل الانسان وعواطفه .

ثم ان فكرة هذه المسرحية هى ايضا احتجاج من

الكاتب على فلسفة النزعة الفردية المفرطـــة وعبادة السوبرمان .

ويأخذ توفيق الحكيم هنا مادته من حكايات «الف ليلة وليلة» . فيبدأ مسرحيته من النتيجة المعروفة لدينا والتى آلت اليها احداث «الف ليلة وليلة» حيث وهب شهريار شهرزاد الحياة بسبب نباهتها وحسنها . بيد ان الهدوء فارق شهريار نتيجة لحكايات شهرزاد . ولئن كان الدكتور فاوست الذى مل من الحياة الروحية قد رغب فى ملذات الجســد ، فان الملك شهريار قد مــل من ملذات الجسد وراح يتوق الى الحياة الروحية وحدها . فصمم على ان يكرس حياته للمعرفة . وكما عجز ابطال «اهل الكهف» امام الزمن فلم يقهروه ، عجز شهريار ايضا عن انتزاع نفسه من مكانه وبيئته ، ومن نفسه . فان حب شهريار لشهرزاد ذلل فيه طموحه الى حياة الفكر والعقل . هكذا يفكك توفيق الحكيم نظرية نيتشه بشأن حرية الانسان المطلقة ، ويطرح الحكم القائل بالتعادلية والتوازن بين العقل والقلب ، بين كل الموجودات فى الطبيعة .

ويقدم الكاتب بشكل رمزى فى هذه المسرحية جوابا عن السؤال بشأن تصوره لتطور الحضارة العربيـــة الجديدة . فهو يبين بطلان النزعة العقلانية لدى بعض المنورين العرب الذين دعوا فى مطلع القرن العشرين الى تقبل الحضارة الغربية كاملة دون اعتبار لتقاليد الشعب العربى . وبوسع المرء ان يرى فى مصير شهريار مصير

حضارة الشعب الذى يسير فى هذا الطريق ناسيا اصالته وتقاليده .

لغة مسرحية «شهرزاد» لا تشوبها اية شائبة . والصور الرمزية فيها لا تتميز بخصائص متفردة غير «الشحنة الفلسفية» التى تنطوى عليها . ومن السهل على القارئ ان يرى فى آلام شهريار تأملات الكاتب «الحائر» نفسه . وتتجسد العواطف فى المسرحية بشخص الوزير قمر الذى يقتله حبه الاعمى لشهرزاد ، كما تتجسد القوة العاتية فى العبد الاسود الذى يراود شهرزاد عن نفسها دون اى تأنيب للضمير . وهذا العبد هو الشخصية الوحيدة التى تظل منتصرة فى المسرحية .

ويتناول الحكيم الميثولوجيا اليونانية فى مسرحية اخرى مناهضـــــة للنيتشوية ، وهى «الملك اوديب» (١٠) . ولم يكن تناول الحكيم لهذه الاسطورة من قبيل الصدفة . فالمؤلف يتحدث فى العديد من كتبه عن عدم جدوى كفاح الانسان ضد القضاء والقدر . بيد ان الحكيم يميل الى رؤية الشر فى افعال البشر انفسهم خلافـــا للميثولوجيا اليونانية التى تنسب كل الشرور الى مشيئة الآلهة .

وانعكست اراء الكاتب هذه فى مضمون المسرحية التى تبدو للوهلة الاولى بمثابـــة عرض لمضمون ماساة سفوكليس . فالشخصية الرئيسية فى ماساة الحكيم ليس الملك اوديب ، بل كبير الكهنـــة الضرير . وهذه الشخصية تتميز بسمات نيتشوية صرف . فهذا الكاهن

الاعمى يسعى الى ادارة العالم مهما كلف الامر خلافا لارادة الآلهة وللاقدار . وهو لا يعتمد على احد ولا يمثل احدا . انه يعتمد كليا على ارادته الشخصية . بيد ان القدر يحطم خططه ونواياه .

اما اوديب فيحاط علما بان الملك الذى قتله هو ابوه وان عقيلة الملك التى تزوجها هى امه . ولكن اوديب لا يفقأ عينيه كما فعل بطل سفوكليس . فان اوديب الحكيم يحاول الحفاظ على مكانته وعلاقته بامه مهما كلف الثمن . فلا يدهش للنبأ الفظيع الذى سمعه . ويظل هذا النبا بالنسبة له مجرد «حقيقة» لا بد وان يقهرها «الواقع» .

وهكذا يركز الكاتب اهتمامه على الصراع التجريدى بين الحقيقة والواقع .

ومع ذلك فالنابض الفكرى الرئيسى للمسرحية هو الدعوة الى النضال ، حيث يرى المؤلف ان عظمة الانسان ليست فى اعلان الحرية لنفسه فقط وليست فى التمثل بالآلهة ، بل فى التجرؤ على الانخراط فى نضال ضد القضاء والقدر .

حاولنا هنا تقديم تقييم متواضع لاهم مسرحيات الحكيم الرمزية . وواضح ان استعراض جميع هذه المسرحيات ، وان على عجل ، امر غير ممكن فى مقال واحد وقصير . فهى تتناول صراع الانسان مع الزمان والمكان وقضايا مستقبل البشرية («اهل الكهف» ، «لو عرف الشباب» ، «رحلة الى الغد» ، «شهرزاد») . وهى تتناول

العلاقة بين الحياة والفن ، كما فى «بيجماليون» حيث كأنما يتعايش فى بطل الحكيم كائنان مختلفان يتصارعان على الدوام . وبسبب هذا الصراع يشعر بيجماليون بمنتهى التعاسة ويعانى الالام الشديدة بقدر واحد من كون جالاتيا التى نحتها ظلت تمثالا رائعا ومن كونها قد انتعشت سواء بسواء . وتبين هذه المسرحية ان الانسان لا يمكن ان يعيش بالفن وحده ، كما لا يمكن ان يعيش بدون الفن .

واخيرا تؤكد مسرحية «سليمان الحكيم» ان عظمة الانسان يمكن ان تكون عبئا ثقيلا عليه حيث تحرمه مما يتحلى به من حكمة .

ولا بد من الاشارة ، ونحن فى معرض تقييم المسرح الذهنى لدى توفيق الحكيم ، الى ان مسرحياته الرمزية ، اعتبارا من «اهل الكهف» (١٩٣٣) وحتى «رحلة الى الغد» (١٩٥٨) ، انما تعكس بوضوح ارتياب الكاتب من المستقبل . ويتجلى هذا الارتياب كذلك فى عدد من مسرحياته الاخيرة : «يا طالع الشجرة» و«رحلة قطار» و«رحلة الصيد» و«الطعام لكل فم» وغيرها من المسرحيات التى تواصل بهذا القدر او ذاك تقاليد المسرح الذهنى .

ولعل السبب فى ارتياب الكاتب «الحائر» دوما هو التضخم الهائل فى وسائل الحرب التدميرية والصعوبات التى واجهتها مصر فى مكافحة الاستعمار والاقطاع . ومع ذلك فلدى الكاتب مسرحيات ، مثل «السلطان الحائر» ، تدل على موقفه المتفائل ازاء قضايا بلده والعالم اجمع .

ان الدارس لمسرح الحكيم ليدهش لتنوع

مسرحياته . ولكى نتفهم منابع هذا التنوع ينبغى ان لا يغيب عن البال ان حياة الحكيم واطلاعه على الادب فى سنوات الفتوة والنضوج اكثر تنوعا وغنى من مسرحياته . فعندما كان الكاتب فى القاهرة فى سنوات الفتوة حيث ازدهر المسرح الموسيقى الشعبى ، وعندما تاثر كثيرا بالمسرح الفرنسى اثناء اقامته فى فرنسا واطلاعه على «المسرح الذهنى» لميتيرلينك وابسن وبرنارد شو ، راح يؤلف بنجاح المسرحيات الرمزية والملهاة والدراما الاجتماعية والتاريخية . وكان فى ذلك كانما يسعى الى سد الفراغ فى الادب المسرحى العربى . ففى تلك الفترة التاريخية كان كتاب الشرق جميعا ، وليس الكتاب العرب وحدهم ، يطمحون الى التعويض عما فات فى اقصر وقت ممكن .

وقد تحاشى الحكيم كثيرا من العيوب التى نراها فى ادب تلك الحقبة . فان نتاجه سلس فى المطالعة لا تثقله المواعظ التربوية المتحذلقة . ان الصبغة الخيالية للحبكة فى مسرحياته عميقة للغاية . ولكن اهتمامه الكبير بالتفاصيل يجعل مسرحياته الرمزية اقرب الى الواقع .

ان مسرحيات الحكيم الرمزية مسرحيات جادة ، واغلبها من المآسى ذات التشكيلة المعقدة للشخوص والصور الرمزية . وتتميز شخوص هذه المسرحيات بالعمق والزخم ، كما تتميز صورها بالغنى والنضارة (الطبيعة فى «شهرزاد») .

وعندما نتناول المهارة الفنية عند توفيق الحكيم لا

بد من الاشارة الى ان لغة الحوار التى تعتبر مشكلة عويصة بالنسبة لكتاب المسرح العرب لم تكن بالنسبة له من الامور العسيرة جدا لدى تاليف المسرحيات الرمزية المخصصة للمطالعة بالاساس . وساعدت اللغة الفصحى الموسيقية الى جانب الحوار الشيق على انتشار مسرحيات الحكيم انتشارا سريعا .

واهتم الكاتب خصوصا بلغة الحوار فى مسرح المجتمع ، حيث عرض وجرب (فى «الصفقة» مثلا) لغة عربية وسطا بين الفصحى والدارجة .

لا يزال المسرح العربى وشكل النتاج المسرحى يحظيان بجل اهتمام هذا الكاتب الكبير . فان روايته المسرحية «بنك القلق» (١١) محاولة موفقة لمد الجسور بين السرد الادبى والادب المسرحى . وتتسم بقيمة تطبيقية الفكرة التى ابداها الكاتب فى مؤلفه «قالبنا المسرحى» (١٢) بشأن بعث تقاليد الرواة الشعبيين . فان هذا الشكل الاصيل من المسرح الشعبى الذى لا يحتاج الى ادوات تمثيلية خاصة انما يساعد على تكوين الذوق المسرحى فى المناطق الريفية النائية .

ان قسط هذا الكاتب المبدع فى نشوء المسرح العربى يفوق التقدير . واذا اردنا المقارنة بين المسرح العربى قبل الحكيم وبعده يمكننا ان ننعته بما نعت كمال الملاخ سيرة حياة توفيق الحكيم نفسه : «ان الحكيم مر من قرن الى قرن من لمبة الجاز نمرة ٥ الى وهج الكهرباء والاضواء ، من عربة الحنطور الى الطائرة» (١ ، ص ٩) .

ان مسرح الحكيم ، ومنه مسرحياته الرمزية ، يشكل ظاهرة جديدة كليا فى الادب العربى . فلئن كان المسرح العربى قبل الحكيم اداة للتسلية واللهو ، فان الحكيم البس هذا المسرح شكلا عصريا فى منتهى الاصالة .

## المراجع


١ ـ كمال الملاخ . الحكيم بخيلا . القاهرة ، ١٩٧٤ .

٢ ـ Landau Jacob M., Studies in the Arab Theater and Cinema. Philadelphia, 1958.

٣ ـ Brockelmann C., Geschichte der Arabischen Litteratur. Leiden, 1942.

٤ ـ توفيق الحكيم . بيجماليون . القاهرة ، ١٩٤٢ .

٥ ـ فتحى غانم . توفيق الحكيم فى مصر . مجلة «صباح الخير» ، القاهرة ، ٥/١٢/١٩٥٧ .

٦ ـ توفيق الحكيم . اهل الكهف . القاهرة ، ١٩٣٣ .

٧ ـ توفيق الحكيم . لو عرف الشباب . مسرح المجتمع ، القاهرة ، ١٩٥٠ .

٨ ـ توفيق الحكيم . رحلة الى الغد . القاهرة ، ١٩٥٨ .

٩ ـ توفيق الحكيم . شهرزاد . القاهرة ، ١٩٣٤ .

١٠ ـ توفيق الحكيم . الملك اوديب . القاهرة ، ١٩٤٩ .

١١ ـ توفيق الحكيم . بنك القلق . القاهرة ، ١٩٦٦ .

١٢ ـ توفيق الحكيم . قالبنا المسرحى . القاهرة ، ١٩٦٨ .

# يونسوف

يونسوف ــ استاذ اللغة العربية والادب العربى فى جامعة لينينغراد ، مرشح للدكتوراه فى اللغات والاداب ، اخصائـى فى الادب العربى المعاصر ، مؤلف بحث «الاشكال الجديـدة للنتاجات المسرحية فى الادب المصرى» . ومترجم مسرحيـة «الحب الصافى» لتوفيق الحكيم وعدد آخر من المؤلفـات العربية الى اللغة الروسية . يؤكد يونسوف فى مقالته المنشورة هنا : «توفيق الحكيم والادب الخيالى العربى» ان الحكيم هو «رائد» الادب الخيالى العلمى فى العالم العربى . ويركز الباحث خصوصا على الطابع التنويرى والاجتماعـــى لادب الحكيـم الخيالى .

يونسوف

# توفيق الحكيم والادب الخيالى العربى

لا يزال الادب الخيالى العربى فتيا جدا بالرغم من انتشار الادب الخيالى حاليا على نطاق واسع فى العالم اجمع . فالعدد الاجمالى للقصص والروايات الخيالية العربية ضئيل جدا ، والدراسات النقدية المخصصة لها اقل من ذلك بكثير . ويعزو النقاد العرب التخلف فى هذا المضمار الى عدة اسباب اهمها ، فى رأيهم ، تخلف الصناعة والاقتصاد فى بلدان الشرق الاوسط وعدم استجابة مناهج التعليم العام لمتطلبات العلم الحديث (المرجع ١ ، ص ٣٧) .

ان النقاد يربطون ظهور هذا النوع من الادب باسم الكاتب المصرى مصطفى محمود الذى نشر عدة قصص خيالية فى اواسط الستينات : «الافيون» (١٩٦٤) و«العنكبوت» (١٩٦٥) و«رجل تحت الصفر» (١٩٦٧) وغيرها . ويعتقد الناقد المصرى يوسف الشارونى ان هذه القصص تعتبر اول محاولة فى الادب العربى لوضع الادب الخيالى العلمى كالذى فعله فى الغرب جول فيرن وهربرت ويلز (٢ ، ص ١١) .

بيد ان القراء المصريين استطاعوا ان يطلعوا على اولى

نتاجات هذا النوع الادبى قبل زهاء ١٥ عاما من ذلك التاريخ . ففى عام ١٩٤٧ نشرت «اخبار اليوم» قصة لتوفيق الحكيم بعنوان «فى عام ١٠٠٠٠٠٠» (نشرت هذه القصة مجددا فى عام ١٩٥٤ مع قصة خيالية اخرى فى مجموعة «ارنى الله») . وفى عام ١٩٥٠ صدرت مسرحيتا «رحلة الى الغد» و«لو عرف الشباب» . وفيما بعد عاد توفيق الحكيم الى الادب الخيالى فى مسرحيتى «الطعام لكل فم» (١٩٦٣) و«تقرير بعثة القمر» (١٩٧٠) .

لم تحظ قصص الحكيم ومسرحياته الخيالية باهتمام كبير من النقاد الذين اعتبروها نتاجات رمزية فتجاهلوا طابعها الخيالى الحق . فقد وجد محمد مندور صلة مباشرة بين «رحلة الى الغد» و«لو عرف الشباب» وبين «اهل الكهف» (٣ ، ص ٤١ – ٥٢) . ولعل غالى شكرى هو الوحيد الذى تحدث فى مقالة «المستحيل ام الممكن ؟» عن توفيق الحكيم باعتباره قد سبق مصطفى محمود فى الادب الخيالى . غير ان شكرى اشار الى مسرحية «رحلة الى الغد» وحدها (٤ ، ص ٧٧ ، ٧٨) .

ولعل السبب فى تجاهل النتاجات الخيالية فى ادب توفيق الحكيم يعود كذلك الى ان عدد اقاصيصه ومسرحياته الخيالية ضئيل نسبيا ، فهى تضيع فى خضم نتاجاته الرمزية والذهنية ، لا سيما وان الكاتب لم يفرد لها مكانا خاصا . بيد ان السبب الرئيسى يكمن ، على ما يبدو ، فى الفكرة المنتشرة على نطاق واسع فى العالم العربى والقائلة بان الادب الخيالى نوع رخيص يستهدف

وصف مغامرات وهمية فى جو غير واقعى ، وبانه ادب يتعارض والطابع الفلسفى الجاد . فان علاء الدين وحيد ، مثلا ، يرفض اعتبار مسرحية «رحلة الى الغد» نموذجا للادب الخيالى العلمى ، وذلك لان الامر الرئيسى فيها هو المضمون السلوكى وموضوع العمل (٥ ، ص ٥٥) . ويذهب ناقد مصرى آخر ، هو نبيل راغب ، الى ابعد من ذلك فيضع روايات هربرت ويلز على رف واحد مع كتابات يان فليمنغ عن مغامرات جيمس بوند السيىء الصيت (٦ ، ص ٣٠) . ولذا فان النقاد العرب اما يفضلون عدم الالتفات الى خياليات الحكيم واما يسعون ، ربما عن غير قصد ، الى عدم ابراز محاولات هذا الكاتب الشهير للكتابة فى هذا النوع الادبى «غير الرصين» .

ان مثل هذا الموقف من الادب الخيالى ليس له ما يبرره اطلاقا . ففى جميع العصور كان الكتاب — الفلاسفة هم اول من يعمدون الى هذا الادب . فالمنورون الفرنسيون فى القرن الثامن عشر كانوا يحلمون بالمستقبل السعيد للبشرية ويضعون مختلف الموديلات «لملكوت العقل» ، اى لوحات المجتمع الطوبوى التى تجسد مثلهم فى الحرية والعدالة والجمع المتناسق بين الشعور والفكر ، بين الروحى والمادى . وغالبا ما كانوا يستخدمون فى نتاجهم اساليب الادب الخيالى التى تمكن المرء من التجرد عن كل ما هو جزئى ثانوى وطرح القضايا النظرية العميقة .

ومعروف ان ادب توفيق الحكيم تطور بارتباط وثيق مع الفلسفة التنويرية . وتجلى ذلك باوضح شكل فى

نتاجاته الخيالية التى تتجاوب من حيث طبيعتها مع طريقته الخاصة فى معالجة الامور ، والتى تتلخص فى «الابتعاد» عن الواقع بعض الشىء من اجل تفهمه فلسفيا .

يصف توفيق الحكيم فى بداية قصته الخيالية الاولى «فى عام ١٠٠٠٠٠٠» المجتمع البشرى فى المستقبل البعيد ، مما يعيد الى الاذهان الطوبائيات العديدة المعروفة فى الادب العالمى منذ عهد افلاطون .

وفى العام المليون نسى الناس الحروب منذ زمان بعيد وذللوا الامراض وقهروا حتى الموت . فهم لا يموتون بعد الان ، بل يعيشون ابد الدهر كالآلهة . وهم لا يخشون المجاعة ، اذ يحصلون على الطعام من الهواء نفسه . وتقوم الآلات باداء جميع الاعمال المرهقة .

بيد ان القارئ يدرك ، وهو يواصل مطالعة القصة ، ان هذا «العصر الذهبى» بعيد جدا عن المطلوب . فالناس يعيشون تحت الارض خشية مخلفات الاشعاع الموروثة عن الاجيال السابقة . وحدثت تغيرات كبيرة على مظهرهم الخارجى : فقد اختفت الاسنان والفم والجهاز الهضمى . وهم يشبهون سكان المريخ لدى ويلز : رأس ضخم وساقان رقيقتان ويدان ضعيفتان . والامر الافظع هو ان البشر الذين قهروا الموت مضطرون الى حظر التناسل بسبب الخوف من فيض السكان . وادى ذلك بدوره الى زوال الزواج واضمحلال اعز ما لدى الانسان : قابليته على الحب . ولم يعد الناس بشرا لان العلم والتكنيك ، اى الامران الناجمان عن العقل ، قد سيطرا على المشاعر

والعواطف وابادا الشعر والفن ؛ اى ان ما هو مادى قد قتل ما هو روحى .

وتتناول القصة الافكار التى صاغها الكاتب بعد عشر سنوات فى بحثه الفلسفى «التعادلية» الذى دلل فيه على ان التطور المادى يجب ان يقترن بالكمال الروحى للانسان من كل بد .

ومن نقـاط الضعف فى القصة توضيح الافكـار والاسهاب الذى لا بد وان يرافقه . وهناك هفوة جدية فيها هى ، برأينا ، تصوير الكاتب للمظهر الخارجى لابطاله – اناس المستقبـل . يشير الكاتب الخيالى البولونى ستانيسلاف ليم بحق الى ان الانسان اعتاد على بدنه ، وان اية تغيرات فيه ، حتى التى تستهدف تحسينه وكماله «تثير فينا رفضا غريزيا واحتجاجا وقلقا وتقززا» (٧ ، ص ٢٢٤) . وعندما صور هربرت ويلز سكان المريخ بشكل رؤوس ضخمة واطراف رقيقة كالمجسات كان تصويره هذا مبررا من الناحية الفنية لانه يثير لدى القراء النفور من ممثل حضارة معاديـة للبشر . اما توفيق الحكيم فقد حرم الشخوص الايجابية من اثارة شعور المشاطرة لدى القراء عندما اضفى عليها هذا المظهر المقزز .

وان تأثر الحكيـم بهربرت ويلز يتبدى ليس فى وصف المظهر الخارجى لاناس المستقبل وحسب ، بل وفى فكرة القصة بشأن عدم صلاح الخلود للنوع البشرى . فمن المعروف ان ويلز كان يعتبر الطموح الى الخلود

مظهرا من مظاهر الانانية . فالانسان عندما يتم اداء مهمته على الارض يجب عليه ان يغادرها . واذا كان العمر لا يطول به كثيرا فالتعويض عن ذلك يتجلى بوفرة البشر وبطول عمر البشرية نفسها . ومن يحلم بالاخلال بهذا القانون يغدو عبئا على البشرية وعلى نفسه .

يلتزم توفيق الحكيم بنفس مواقف ويلز هذه . ويتجلى هذا الموضوع بتفصيل اكبر فى مسرحية «لو عرف الشباب» التى يتلخص مضمونها فيما يلى : وفق العلماء فى صنع مستحضر يعيد الشباب الى البشر . بطل المسرحية وزير كهل متقاعد يستعمل هذا المستحضر فيتمتع بالسعادة فى اللحظات الاولى لانه يشعر بانه غدا شابا فى العشرين . ولكن آماله سرعان ما خابت . فهو بخبرته الحياتية التى تكدست طوال ستين عاما غريب على عالم «الشباب» . وهو ، بالرغم من فتوته ، عاجز روحيا عن البدء بكل شىء من جديد وعن شق طريقه فى الحياة مجددا . ولذا يطلب اعادة الكهولة اليه واعادة اسرته ومكانته فى المجتمع .

يرى توفيق الحكيم فى الخلود عائقا امام تطور المجتمع البشرى . وهو يعتقد ان ما يميز الشباب من جراة وعزم وتصميم معدوم لدى الاباء والاجداد الذين يتميزون بنمط التفكير المتحجر والآراء الرجعية والعجز عن استيعاب الجديد . فالشيوخ والشباب يستفيدون بشكلين مختلفين حتى من الخبرة التى كدستها الاجيال السابقة : الشباب يطورون هذه الخبرة ويسيرون الى

ابعد منها ، بينما يضفي الشيوخ عليها طابع الاطلاق ويحولونها الى اصول الزامية ثابتــــة فيعيقون التطور بالتالى . ويعبر الكاتب عن فكرته هذه على لسان احد شخوص المسرحية ، وهو مهندس شاب نشيط يؤكد بانه لو ظل الشيوخ معنا دوما ، يديرون شؤونتـــا بالطريقة التى تعودوا عليها لما تغير ولا تجدد فى العالم شىء . اننا نحبهم دون شك ونقدر خدماتهم ونحترمهم . ونحن ممتنون لهم على التراث الذى خلفوه لنا ، ولكن افضل ما يمكن ان يتركوه لنا هو ان يتركونا وينصرفوا عنا فى الوقت المناسب (٨ ، ص ٣٠٧) .

ان توفيق الحكيم يعتبر الخلود موتا للبشرية ، لان اساس التطور ، فى رأيه ، هو تعاقب الاجيال .

والاساس الثانى للتطور ، كما يرى الحكيم ، هو الارتقاء الروحى . وهو لا يعتقد بالفكرة الزاعمة بان ازدياد الرفاه يؤدى عفويا الى الارتقاء الاخلاقى . فالعيوب الاخلاقية يمكن ان تنجم عن الفقر والغنى سواء بسواء . وبذلك يتجلى ايضا الطابع التنويرى لفلسفة الحكيم .

فهو ، شأنه شان المنورين ، يرى ان طريـــق السعادة يمر عبر التطور المتناسق للظروف المادية لحياة البشر واكتمالهم الروحى .

والف الحكيم فى هذا الموضوع مسرحية خاصة بعنوان «الى غد افضل» . يمثل الشيطان امام عالم مصلح يحلم بخلاص شعبه من البؤس والجهالة . ويعرض الشيطان خدماته فى تحقيق ما يحلم به العالم . ويطلب لقاء ذلك

ليس قبض روح العالم ، بل مجرد الاعلان عن خدمات الشيطان وافضاله فى بناء المجتمع السعيد ، اى مجرد الاعلان عن جبروت الشيطان . فيوافق العالم على ذلك وسرعان ما يجد نفسه فى ذلك الغد الموعود . فقراء الامس يرتدون بدلات وفساتين على احدث موضـــة ويعيشون فى دور فسيحة نيرة ، والحقول محروثة بالآلات التى يمتلكها الناس على اساس التعاون ، والكهرباء منيرة فى كل مكان . بيد ان الناس ظلوا من حيث عاداتهم فلاحين جهلة ضيقى الافق يتعاطون الحشيشة وينهمكون فى لعب القمار ويحلمون بالتزوج من زوجة ثانية .

خابت آمال العالم ، واتضح له ان الرفاه المادى لا يسوى شيئا بدون التطور الروحى . اما الشيطان فقد انصرف مغتاظا لان البشر لا يرضون عنه مهما قدم لهم من خدمات . ولان هذا العالم ناكر للجميل شأنه شأن الدكتور فاوست .

يعتقد توفيق الحكيم اعتقادا راسخا بان العمل هو الشرط اللازم للتطور الروحى للانسان وللمجتمع كله بالتالى . وكرس الحكيم للعمل مسرحيته «رحلة الى الغد» التى تحكى قصة ملاحين كونيين يقومان بتحليق الى كوكب مجهول ويعودان فى الفصل الاخير الى الارض . فيجدان المجتمع هنا شبيها كل الشبه بالطوباويات التى كتب عنها المنورون الفرنسيون . التوزيـــع يجرى حسب الحاجات ، والنقود لا وجود لها ، وعمر الانسان قد طال ، وكل شىء مريح ، وكل اسباب الراحة متوفرة . بيد ان

الملاحين يعرفان ، وهما يواصلان الاطلاع على اناس القرن الثالث والعشرين ، ان عدد حالات الانتحار يزداد فى هذا النعيم من عام لعام . فان تطور التكنيك ادى الى جعل الاجهزة الاوتوماتيكية تقوم بكل الاعمال بدلا من الناس وتحل محلهم فى الانتاج . وخيمت البطالة على العالم . ولكى يحصل المرء على عمل لا بد له من ان ينتظر فى طابور ضخم ويؤدى امتحانا عسيرا .

وقد بلغ الناس فى تحسين الاحوال المعيشية والبطر المتواصل حدا صاروا معه يفقدون بالتدريج قدرتهم على العمل ويتحولون الى كائنات سلبية خاملة لا تهتم بالحياة ولا بالهدف منها . اما الذين يحاولون ايقاظ الآخرين ويتجراون على انتقاد الانظمة القائمة فمصيرهم النفى فورا . ويعمل فى العالم جهاز هائل من رجال البوليس الآليين . وتتربص بالناس فى كل مكان اجهزة التجسس والانصات . ويهتف احد الملاحين بمرارة ان كل شىء قد تغير بعد هذه القرون الثلاثة ، ولم يبق على حاله الا الخوف من الكلمة (٩ ، ص ١٥٨) .

وهكذا لا يمنح السعادة للبشرية ، برأى توفيق الحكيم ، اكسير الحياة ولا الخلود نفسه ولا امكانية تلبية جميع حاجات الانسان المادية دون ان يمارس عملا . فذلك كله يؤدى ، بالعكس ، الى الركود والازمات . ان مفتاح السعادة فى التناسق بين الاحساس والعقل ، فى التوازن بين المادى والروحى .

ومما يزيد من اهمية مسرحيات «لو عرف الشباب»

و«الى غد افضل» و«رحلة الى الغد» انها تتيح امكانية تعقب الطريق الذى سلكه توفيق الحكيم حتى وصل الى الادب الخيالى . ففى «عودة الشباب» يتلاشى مفعول الخيال عندما يعلن الكاتب ان كل ما شاهده البطل هو مجرد حلم (وذلك اسلوب شائـــــع كثيرا فى الادب الخيالى الاوربى فى الماضى) . وفى مسرحية «الى غد افضــــل» نجد الجانب «العلمى» اكثر ضآلـــــة . فالشيطان هو الذى يقدم المستقبل جاهزا . اما فى «رحلة الى الغد» فالكاتب يستغنى عن الاحلام وعن الشيطان . ونجد فى هذه المسرحية اشارة الى نظرية النسبية الشهيرة التى تفسر كيف عاد الملاحان الى الارض بعد ثلاثة قرون فى حين لم يصرفا فى التحليق وقتا طويلا . وفى الواقع فان توفيق الحكيم قام بنفس التبديل الذى تحدث عنه هربرت ويلز فى حينه :

«خطرت على بالى فكرة امكان النجاح فى استبدال الحديث العادى مـــع الشيطان او الساحر بالاستخدام الماهر لاحكام العلم . ولم يكن ذلك اكتشافا عظيما . فانا لم افعل غير ان استبدلت صنما قديما بصنم جديد» (١٠ ، ص ١٧٤) .

ثم ان توفيق الحكيم ليس رائدا فى مواضيعـــه الخيالية . فان تصوير المستقبل ومكافحة المجاعـــة والصراع مع الموت والتفكير فى مغزى الحياة — كل ذلك مواضيع مطروقة . وليس فى تناول هذه المواضيع مجددا ما يثير الاستغراب . فهى مواضيع لا بد من تناولها ، لانها قضايا «ازلية» بدأ الادب بمناقشتها منذ ظهوره .

ان الادب الخيالى لدى توفيق الحكيم يتطور فى اطار افكار المنورين الفرنسيين وفى نطاق المواضيع والصور المستوحاة من نتاج هربرت ويلز ، ولكنه يتسم بطابع فلسفى اجتماعى عميق . والحكيم اذ يسير فى الاتجاه الفلسفى الاجتماعى للادب الخيالى انما يعلق اهمية كبيرة على صلات هذا الادب بالعلم والتكنيك . وهو يعتقد ان دور الادب الخيالى العلمى فى المجتمع كبير للغاية لانه يغنى العلم بافكار جديدة ويعمل فى الوقت ذاته على تهيئة الانسان الحديث شعوريـــــا لاستيعـــــاب هذه الافكار وتحقيقها . ويعلن توفيق الحكيم على لسان احد شخوص مسرحية «الطعام لكل فم» ان روايات ويلز وجول فيرن وسائر الكتاب عن الرحلات الى الكواكب وعن الصواريخ وسفن الفضاء ملأت الحياة بالخيال والاحلام . ومن ثم كان من السهل الانتقال الى الواقع والعلم (١١ ، ص ١٧٦) . ويعود الحكيم فى كلمته الختامية فى هذه المسرحية الى مهمات ادب الاحلام ليثبت ، استنادا الى ارتياد الفضاء الكونى ، بان اوصاف السفن الكونية كانت واردة فى روايات ومؤلفـات جول فيرن وويلز وتسيولكوفسكى العلمية الخيالية قبل ان يصنع الانسان سفن الفضاء . وبذلك تمت الخطوة الاولى فى طريق تحقيق تلك الافكار لاولئك الكتاب (١١ ، ص ٢٠٢) .

من المعروف ان توفيق الحكيم فنان مجدد اغنى الادب العربى باشكال وانواع جديدة . ويقول الكاتب نفسه ان اول ما يهتم به هو ان تظل جميع الابواب مفتوحة امام

جميع التيارات والاتجاهات ، بحيث يتحرك كل جيل ويتطور دون ان يصطدم بباب مغلق . وان ما ينبغي ان يشغل بال الكتاب العرب هو الا يتجمد الفن العربي بشكل واحد ، في حين ان الفن العالمي يتطور بمختلف الاتجاهات (١٢ ، ص ١٩) .

ان الادب الخيالي العلمي هو ايضا واحد من الابواب التي فتحتها موهبة هذا الكاتب الرائع على الادب العالمي .

## المراجع


١ – عبد الرحمن شلش . الرواية العلمية . – «الاديب» ، ١٩٧٣ ، العدد ٩ .

٢ – يوسف الشاروني . مقدمة في ادبنا الروائي المعاصر . – «المجلة» ، ١٩٧١ ، العدد ١٧١ .

٣ – محمد مندور . مسرح توفيق الحكيم . الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

٤ – غالي شكري . المستحيل ام الممكن ؟ – «العلوم» ، ١٩٦٥ ، العدد ١١ .

٥ – علاء الدين وحيد . الكون والانسان واكتشاف الفضاء في رواية «لست وحدك» – «الآداب» ، ١٩٧٠ ، العدد ٨ .

٦ – نبيل راغب . العلاقة بين الادب والعلم – «الزهور» ، ١٩٧٣ ، العدد ٩ .

٧ – ستانيسلاف ليم . الى اين انت ايها العالم ؟ – «الادب الاجنبي» ، موسكو ، ١٩٦٧ ، العدد ١ .

٨ ـ توفيق الحكيم . لو عرف الشباب . في كتاب «مسرح المجتمع» ، القاهرة ، ١٩٥٠ .
٩ ـ توفيق الحكيم . رحلة الى الغد . الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٥٨ .
١٠ ـ هربرت ويلز . العجائب العادية . ـ «قضايا الادب» ، موسكو ، ١٩٦٣ ، العدد ٩ .
١١ ـ توفيق الحكيم . الطعام لكل فم ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
١٢ ـ توفيق الحكيم . يا طالع الشجرة ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

# سوكولوفا

سوكولوفا ـ استاذة اللغة العربية والادب العربى فى جامعة لينينغراد ، اخصائية فى النثر المصرى الحديث . تتناول الباحثة فى مقالتها «احاديث جدتى» لسهير القلماوى قضية التناسب بين الخيال الفنى والعوامل الواقعية فى نتاج القلماوى وتعتبر هذا الكتاب من نتاجات ادب المذكرات الذى هـو استمرار لتقاليد «ايام» طه حسين . ففى مؤلفات السيرة الشخصية ، وهى نوع ادبى معروف جيدا فى الاداب الشرقية الجديدة ، لا يسع الادباء الا ان يصوروا الاحداث الواقعيـة وافكار ومطامح معاصريهم ، فيساعدوا بذلك على نشوء ادب واقعى رفيع .

سوكولوفا

# «احاديث جدتى» لسهير القلماوى

تشغل الاديبات حاليـــا مكانة مرموقة فى الادب العربى ، بما فيه النثر المصرى الحديث . فالقارىء العربى يعرف جيدا اسماء سهير القلماوى و بنت الشاطىء وامينة السعيد ولطيفة الزيات وغيرهن من الاديبات اللواتى ترجمت مؤلفاتهن الى لغات عديدة . بيد ان من الضرورى الاشارة الى ان ظهور الكاتبات والشاعرات على الصعيد الادبى واحتلالهن موقعهن اللائق قد سبقتهمـــا مسيرة معقدة طويلة بدأت فى القرن التاسع عشر عندما تعرضت مصر ليس فقط للتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، بل وشهدت تغيرات هامـــة فى الحياة الثقافية . وكان ذلك فى عصر النهضة عندما ناضلت الشخصيات الاجتماعية التقدميـــة وافضل المفكرين المصريين فى سبيل حقوق الانسان الطبيعية بالحريـــة والمساواة ، وابدوا اهتماما كبيرا بالاسرة وبحالـــة المرأة . وكان ذلك عهد نشاط «الكتاب الاجتماعيين الذين ركزوا جل اهتمامهم فى اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين على القضايا الحيوية الهامة للاقطار العربية آنذاك» (المرجع ١ ، ص ١٠) .

كان دور المسألة النسائية فى الحياة الاجتماعية والثقافية فى العالم العربى قد استأثر فى حينه باهتمام الباحثين السوفييت من دارسى الادب العربى الجديد ، مثل كراتشكوفسكى (٢ ، ص ١٢٣ - ١٣٦) وكلثوم عودة - فاسيليفا (٣ ، ص ٢٩٣ - ٣٠٦) . ومما له دلالته ان اول نتاج من الادب العربى الجديد الذى ترجمه كراتشكوفسكى الى اللغة الروسية هو مؤلف اجتماعى مكرس لاوضاع المراة العربية . وكتب المستعرب السوفييتى المذكور مقدمة ضافية لهذه الترجمة استعرض فيها تاريخ الحركة النسائية فى القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين واشار الى الكتابات الادبية والاجتماعية الخاصة بالمسالة النسائية . وذكرت اولى الاديبات العربيات عائشة تيمور ووردة اليازجى وملك حفنى ناصيف التى تابعت تطوير افكار قاسم امين وغيرهن .

واعتبارا من النصف الثانى من القرن التاسع عشر اخذ الادب يتناول موضوع المراة العربية اكثر فاكثر . ففى السبعينات عالج سليم البستانى قضية تربية البنات ومشكلة الحب والزواج . وتشير المستعربة السوفييتية دوليثينا الى «ان العائلة المثالية التى دعا اليها البستانى هى الزواج ليس من اجل المال ولا بمشيئة الوالدين ، بل بنداء الحب الذى يذلل كل العوائق ، وهى اختيار الزوج او الزوجة عن وعى حسب السجايا الروحية» (٤ ، ص ٤٤) . وكرس الكاتب الاجتماعى والروائى المعروف جرجى زيدان مقالات كثيرة لمسالة العائلة واوضاع

المراة العربية . ورسم زيدان فى رواياته التاريخية صورا ايجابية لبطلات عربيات من التاريخ .

وفى مطلع القرن العشرين غدا موضوع المراة العربية شائعا على الخصوص فى سورية وفى مصر على حد سواء . وفى تلك الفترة ظهرت مؤلفات تتميز بالعاطفية وقد تركت اثرا عميقا فى الادب العربى . ومنها القصتان المعروفتان عن مصير المراة المأساوى : «الاجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران (١٩١٢) و«زينب» لمحمد حسين هيكل (١٩١٤) .

وبعد الحرب العالمية الاولى دخلت مصر مرحلة حركة التحرر الوطنى . وساهمت المراة المصرية لاول مرة فى نضالات الجماهير الشعبية فى اذار (مارس) ١٩١٩ .

وقد تناولت المستعربة السوفييتية كلثوم عودة — فاسيليفا هذه المرحلة فى مقالتها «انعكاس حياة المراة العربية الحديثة فى القصة القصيرة» (٣ ، ص ٢٩٧) واوردت اسماء هدى شعراوى وصوفى زغلول وغيرهما من النساء اللواتى ساهمن مساهمة نشيطة فى الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر انذاك .

ودل ذلك كله على انه حان الوقت الذى اخذت المراة فيه تناضل ليس فقط من اجل حقوقها العائلية ، بل ومن اجل حق التعلم والتحصيل العلمى والحصول على المكانة اللائقة فى الحياة الاجتماعية .

وفى تلك السنوات رفع شعار «التمصير» فى كل ميادين الحياة الاجتماعية والثقافية . وبديهى ان الادب

المصرى قد تطور هو الآخر بتأثير هذه الحركة . فقد نشأت مدرسة واقعية جديدة وتحسنت الانواع الادبية الجديدة كالاقصوصـــة والقصة والروايـــة . واخذ الكتاب يتناولون المواضيع والحبكات المصرية الصرف . وصاروا يختارون ابطال مؤلفاتهم من الحياة اليومية . وبديهى ان المسالة النسائية ، والحال هذه قد حظيت باهتمام كبير .

وعلى الصعيد الادبى ظهرت فى تلك السنوات اسماء اكتسبت شهرة واسعة مثل محمد ومحمود تيمور وعيسى وشحاته عبيد وطه حسين وغيرهـــم . وتناول هؤلاء الكتاب فى رواياتهم وقصصهم القصيرة مواضيع الحب وحالة المرأة ومسائل الزواج والعائلة .

وتجدر الاشارة الى ان مؤلفات كتاب المدرســـة الواقعية احتوت على صور لبطلات جديدات الى جانب صور النساء التعيسات المحرومات من الحقوق . وتذود البطلات الجديدات عن حقوقهن فى الحب والاحترام ، مثل امينة بطلة قصة طه حسين «دعاء الكروان» ، ويسعين الى التمتع بحقهن فى الاستقلالية ويساهمن فى احداث عام ١٩١٩ ، مثل بطلة قصة عيسى عبيد «مذكرات حكمت هانم» .

لقد اسفر تنشط الحركة النسائية فى مطلـــع العشرينات عن النتائج المنشودة : فقد خلعت المرأة الحجاب وفتح امامها المجال للتعليم العالى وللمساهمة فى الحياة الاجتماعية .

وادت المنجزات فى النضال من اجل حقوق المرأة الى

تكون جيل جديد من الاديبات والشخصيات الاجتماعية النسائية فى مطلع الثلاثينات . ومن بين تلك الشخصيات والاديبات كثيرات من المسلمات اللواتى حصلن على التعليم العالى فى بلدانهن وفى الخارج . ومن هذه الشخصيات الدكتورة سهير القلماوى الممثلة الرائعة للجيل الجديد من الاديبات اللواتى ذاع صيتهن فى العالـــم العربى وخارجه .

كان كراتشكوفسكى فى معرض كلامه عن مرحلة ما بعد الحرب العالمية الاولى فى الادب المصرى قد ذكر فى بحثه «الادب العربى فى القرن العشرين» اسماء بعض الادباء الذين اشتهروا فى تلك السنوات ومنهم الكاتبة الشابة انذاك سهير القلماوى . وقال كراتشكوفسكى عن القلماوى «انها بدأت نشاطها الادبى بقصة عائلية رقيقة جدا واصيلة هى «احاديث جدتى»» (٢، ص ١٠٣) .

سهير القلماوى (من مواليد ١٩١١) اديبة وعالمة كبيرة ، واستاذة الادب العربى فى جامعة القاهرة ، حيث تترأس قسم اللغة العربية . وبعد ان ناقشت القلماوى رسالتهـــا العلمية للحصول على الماجستير من جامعة القاهرة واصلت دراستها فى السوربون . وفى عام ١٩٤١ حصلت على الدكتوراه نتيجة لمناقشة رسالتها حول «الف ليلة وليلة» . ومنحت هذه الرسالة بعد نشرها فى مصر جائزة اكاديمية اللغة العربية فى القاهرة . وهى تعتبر مساهمة كبيرة فى تاريخ الادب العربى .

سهير القلماوى عضو فى المجلس الاعلى للاداب

والفنون وعضو فى هيئة تحرير الموسوعة الكبرى وعضو فى لجنة القواميس الانكلوعربية . وهى تشارك دوما فى مؤتمرات الكتـاب العرب . ففى عام ١٩٦٥ ساهمت القلماوى ضمن الوفد المصرى الرسمى فى اعمال المؤتمر الخامس للادباء العرب فى بغداد (١٥ – ٢١ شباط) . وفى عام ١٩٦٩ القت القلماوى تقريرا بعنوان «مشكـلات النشر» فى المؤتمر السابع للادباء العرب فى بغداد (١٩ – ٢٢ نيسان) . وتناولت فى هذا التقرير كثيرا مـن القضايا ، بما فيها نشر الكتب التى تعود بفائدة على القراء واصدار كتب الاطفال والشباب وتأسيس مكتبة عصرية كبرى لادب الاطفال . وابدت القلماوى اهتماما كبيرا بمسألة اصدار المؤلفات المكرسـة للتراث العربى والتراجم ، وتناولت قضية اصدار القواميس اللازمـة للاخصائيين فى مختلف ميادين المعرفة وهلمجرا .

ثم ان سهير القلماوى ناقدة ادبية بارزة وقد اكدت فى حديث الى مجلة «روز اليوسف» (٥ ، ٣٠ – ٣٣) على الدور الهام الذى لعبـه طه حسين فى تاريخ الادب العربى ، فقد كان اول باحث ادبى فى مصر وضع دراسة التراث الكلاسيكى على اساس من العلم . وقالت القلماوى انها تهيئ كتابا فى تحليل النتاجات الادبية ، حيث تؤكد على الانتقاء الصارم للمادة الادبية كيلا يغرق الباحث فى خضم المعلومات .

وتوفق سهير القلماوى بين العمل العلمى والتدريسى الواسع وبين النشاط الاجتماعى . فقد ساهمت فى مؤتمر

نساء افريقيا ، كما ساهمت فى مؤتمر نساء بلدان آسيا وافريقيا .

كانت سهير القلماوى قد بدأت بنشر نتاجاتها الادبية على صفحات الجرائد والمجلات منذ عام ١٩٣٢ عندما كانت طالبة فى جامعة القاهرة . وفى عام ١٩٣٥ صدر كتابها البكر «احاديث جدتى» . وحمل هذا الكتاب الشهرة فورا للمؤلفة . فقد حظى بصدى واسع لدى القراء ، وبتقدير كبير لدى النقاد ، وخصوصا الدكتور طه حسين ، معلم سهير القلماوى واشهر الكتاب المصريين .

وفى عام ١٩٥٩ صدرت الطبعة الثانية من «احاديث جدتى» مع مقدمة بقلم طه حسين . ويقول الكاتب الكبير فى هذه المقدمة ان القصة ممتعة للغاية . ويشيد بلغتها الرائعة وبما تحتويه من شعور المشاطرة والحب الصادق لابطالها . وكتب طه حسين قائلا : «ولو انى حاولت ان ابين الاسباب التى تحبب الى هذا الكتاب ولا تزهدنى فى قراءته مهما تتكرر ، لما وجدت ذلك سهلا ولا يسيرا . فقد التمس هذه الاسباب فى هؤلاء الاشخاص الذين يتحدث الينا الكتاب عنهم ، والذين يصورون لنا عصرا من عصورنا القومية نحبه اشد الحب . . .» (٦ ، ص ٧) و«نحن نجد لذة حين نسمع هذه الاحاديث التى تصورهم لنا كما راينا آباءنا وامهاتنا او قريبا مما راينا آباءنا وامهاتنا حين كنا اطفالا . . .» (٦ ، ص ٩) .

ويقول طه حسين كذلك ان المؤلفة صورت بمنتهى الصدق والشفافية ممثل فئة معينة من المجتمع المصرى

اثناء انتفاضة عرابى باشا التى هى حدث سياسى هام فى تاريخ البلد .

يحكى الكتاب قصة عائلة عسكرى مصرى ، قصة اناس مخلصين للوطن اعمق الاخلاص ، ولكنهم لا يخلون من نقاط الضعف البشرية المعتادة . وتجدر الاشارة الى ان هذه السمات تجعلهم جذابين على الخصوص ومفهومين لدى القارئ . والقصة كلها مشبعة بحب ذلك الزمان البعيد الذى لم تفسده المدنية العصرية .

وفى معرض تقديم هذه القصة الى القراء اشارت دار «كتب ثقافية» الى ان سهير القلماوى مثال المراة المثقفة والكاتبة الرقيقة الشديدة الملاحظة . ونعتت الدار كتابها هذا بانه واحد من اروع نتاجات الادب الحديث ، واوصت بمطالعته هادفة الى الدعاية للثقافة الرفيعة بين اوساط القراء الواسعة .

وتعبر المؤلفة نفسها فى التقديم الموجز لكتابها عن اعتزازها بان معلمها طه حسين هو الذى كتب مقدمة له . وتقول : «ان لهذا الكتاب من قلبى منزلة الابن الاول من قلب امه . انه اول ما الفت ، وكان عهدى بلقاء القراء عن طريق القلم ... ولقد الفته فى ظروف نفسيـــة عصيبة اثر اعنف صدمة فى حياتى وهى موت ابى فى مطلع عام ١٩٣٥ ...» (٦ ، ص ٥) .

وفى الختام تخاطب المؤلفة كتابها كما تخاطب ابنها البكر الذى تتمنى له النجاح وتامل بانه سيثير مشاعر

القارئ وسيسهل عليه ، ولو قليلا ، طريـــق الحياة الطويل .

تتكون «احاديث جدتي» من خمســـة فصول او اقاصيص . وهي تحكي قصة حياة امراة عجوز ترويها هي لحفيدتها . ولا بد لمن يقرأ هذا الكتاب من ان يوافق طه حسين رايه في انه مكتوب بمهارة كبيرة وبلغـــة رائعة . ويهيئ لنا ذلك كله امكانية التواجد في جو حياة بعيدة عنا ، ولكنها عزيزة الى اقصى حد على قلب الراوية العجوز ، الشخصية الرئيسية في القصة .

ان الذكريات التي تعرضها العجوز على حفيدتها وعلينا نحن القراء ليست من بنات الخيال . فهي تمثل الحياة الفعلية ، وتمثل الطريق الطويل الشاق الذي قطعتـــه بافراحه واتراحه معانية من المرارة والمصائب والآلام . ونرى ان من المناسب هنا ان نورد كلمات الكاتب الروسي فلاديمير كوروليتكو في مقدمة مذكراته : «لقد سعيت في عملي الى تامين اقصى حد من الحقيقة التاريخية ، فغالبا ما ضحيت من اجلها بسمات جميلة او ساطعة من الحقيقة الفنية . فليس هنا اي شيء مما لم اصادفه في الواقع ولم اعان منه ولم اشعر بـــه ولم اره» (٧ ، ص ٨) .

تتميز قصة القلماوي باتجاهها الواقعي الصرف . فالقارئ يواجه نماذج بشرية صادقة وجوا واقعيا يعيش فيه شخوص القصة . وهذا ما اشار اليه طه حسين في مقدمة الكتاب . وقبل ان نواصل الحديث عن هذا الكتاب

«الفريد» ، على حد تعبير الاكاديمى كراتشكوفسكى ، يتعين علينا الالتفات الى الفترة التى صدر فيها .

فنحن نعرف من التاريخ ان الثلاثينات ، وعلى الادق نصفها الاول ، كانت بالنسبة لمصر مرحلة عصيبة . ففى اواخر عام ١٩٢٩ ، ومع بداية الازمة الاقتصادية العالمية ، اشتد الاضطهاد الاستعمارى فى البلد . وفى تشرين الاول (اكتوبر) ١٩٣٠ اصدرت حكومة صدقى دستورا جديدا فى منتهى الرجعية ، والغت بموجبه دستور ١٩٢٣ الذى نص على ان مصر ملكية دستورية . بيد ان ضغط التذمر المتعاظم اضطر حكومة صدقى الرجعية على الاستقالة فى عام ١٩٣٣ . وبعد ذلك بدا فى مصر ، كما هو معروف ، نهوض جديد للنضال التحررى ضد الامبريالية والرجعية فى ١٩٣٤ - ١٩٣٥ . وكان من الاحداث الهامة فى حياة البلد السياسية عقد المؤتمر الوطنى العام لحزب الوفد فى كانون الثانى (يناير) ١٩٣٥ حيث طرح مطلب باستئناف دستور ١٩٢٣ . وفى كانون الاول (ديسمبر) من العام المذكور تحقق هذا المطلب . فتهيأت ظروف اكثر ملاءمة للنضال ضد المستعمرين الانجليز .

ذلك هو ، بايجاز ، الوضع السياسى فى مصر اثناء صدور «احاديث جدتى» . ونعتقد ان ظهور هذا الكتاب الصغير الحجم والكبير الشأن بوطنيته العميقة الحقة قد جاء فى حينه تماما .

يخيل الينا ان فصول الكتاب الخمسة مكتوبة بالخط الصاعد . فلئن كان الفصلان الاولان يتحدثان الى القارئ

بشاعرية والفة وهدوء فان الفصل الثالث ، كما نعتقد ، هو اوج القصة . ففى هذا الفصل يكمن المغزى الاساسى للكتاب : توارث الاجيال وتجاوبها المعروضان بالروح الوطنية البطولية . فالمؤلفة تتناول بطولات الماضى وتفتح واحدة من اسطع صفحات تاريخ الحركة التحررية فى مصر ، نعنى انتفاضة عرابى باشا (١٨٨١-١٨٨٢). ومما له دلالته ان بطلة القصة تعرض الوقائع التاريخية على حقيقتها دون خلط او التباس ، وهى تصور الوضع الفعلى والميول الوطنية من وجهـــة نظر المناضلين فى سبيل التحرر الوطنى .

وتجدر الاشارة هنا الى ان المواضيع التاريخية تلعب دورا كبيرا للغاية فى نتاج الكتاب العرب وفى الادب العربى . فيكفى ان نذكر مؤلفى الروايات التاريخية الاولى سليم البستانى وجميل المدور وجرجى زيدان «الذى هو من اكبر الشخصيات فى الادب العربى الجديـــد» (٢ ، ص ٥٥) . ومن المعروف ان سليـــم البستانى تناول المواضيع التاريخية باعتبارها «ذات عبرة ومنفعة فى تنوير القارىء» (٤ ، ص ٤٨) اما رواية جميل المدور التاريخية «حضارة الاسلام فى دار السلام» (١٨٨٨) التى صدرت فى مصر فى فترة ركود الحركة الوطنية بعد الاحتلال البريطانى فهى تدل «على ان الاهتمام بالتاريخ الوطنى المرتبط بفكرة البعث الوطنية لجبروت الدولة العربية السابق لم يختف آنذاك ايضا . . .» (٤ ، ص ٦٤) . وتتميز الروايات التاريخيـــة او روايات السلسلـــة

التاريخية التي وضعها جرجي زيدان ، فيما تتميز ، بمضامينها البطولية وقدرة ابطالها على التضحيـــة بالنفس من اجل القضية العادلة . ان الشخوص الايجابية في هذه المؤلفات التي تتسم باهمية اخلاقية وتربوية كبيرة تستجيب للميول الوطنيـــة المتعاظمـــة في المجتمع .

وها هي الكاتبة الشابة ، سهير ، تتناول ماضي وطنها البطولي . ففي الفصل الثالث من قصتها «احاديث جدتي» يتجلى بقوة خارقة كبيرة ، كما اسلفنا ، موضوع الوطنية وحب الوطن والاخلاص له . وخلال الاحداث المرتبطة بحركة التحرر الوطني التي قادها عرابي باشا لم تبق ولا عائلة مصرية واحدة في معزل عما جرى . ونعلم من ذكريات العجوز ، بطلة القصة ، ان ثلاثة من ابنائها خدموا في الجيش آنذاك : خدم اثنان في حرس توفيق باشـــا وخدم ابنهـــا الثالث رافت في جيش عرابي باشا . وتحس الام من صميم قلبها ان الشعب يؤيد هذا الجيش ويشاطره ميوله الوطنيـــة مشاطرة تامة . فنحن نسمعها تقول : «وكم كنت اود لو ان ولدي الآخرين كانا في نفس الجيش ، كم وددت لو اني قدمت نفسي في هذه الموقعـــة مـــع ابنائي» (٦ ، ص ٣٥) .

ان حديث الجدة عن احداث تلك الايام ساطـــع جدا ومشحون بالعواطف ، وهو في الوقت ذاته غني المضمون . ومن ابرز الامثلة على ذلك ذكرياتها عن

الرعب والقنوط اللذين استوليا على سكـان القاهـرة عندما علموا بدخول القوات البريطانية العاصمة المصرية بعد هزيمة الجيش المصرى فى معركة تل الكبير ، وعن الرغبة التى استولت عليهم فى بادئ الامر للهرب من المدينة باى شكل كان . وكانت بطلتنا التى عاشت فى دار على مقربة من ثكنات العباسية حيث كان يرابط المحتلون قد صممت هى الاخرى الانتقال مع ابنائها الى احدى صويحباتها فى حى بولاق ، ولكنهـا غيرت رايها فى آخر لحظة : «قلت فى نفسى : ان دخل الجيش العاصمة فالعاصمة كلها فى خطر ، فما معنى الهروب من حى الى حى . . .» (٦ ، ص٣٦) .

ان هذا المشهد يشغل مكانا صغيرا فى السرد ، ولكنه مشهد معبر عميق المغزى . ونلاحظ الشىء ذاته فى لوحة اخرى حيث تعلم الام بان ابناءها على قيد الحياة فتشعر بالفرحة الغامرة للقائها بابنها رافت . بيد ان مرارة هزيمة الوطن تعكر صفو هذه الفرحـة . فالام تقول : «كنت ابكى ارض مصر التى اصبحت يطؤهـــا الاجنبى ظافرا مزهوا فخورا بالنصر» (٦ ، ص ٤٠) . ومع ذلك تجد البطلة فى نفسها القوى الكافية لتشجيع ابنها واقناعه بان الحق يعلو ولا يعلى عليه .

ولا يستطيع المرء ان يطالع بدون تاثر حديث الجدة عن المصير المرعب الذى واجهه الفيلق المصرى بقيادة الجنرال البريطانى هيكس . ففى هذا الفيلق الذى توجه الى السودان لقمع انتفاضة المهدى خدم

رافت ابن العجوز وقتل هناك . وتشعر العجوز بحقد شديد على الطغـاة الاجانب القسـاة عندمـا تقول ان الانجليز الذين سعوا الى تحطيم القوات التى تزعمها عرابى باشا قبيل احداث السودان قد استطاعوا ان يحققوا مخططهم عن طريق الغدر .

وعندما نتحدث عن توارث الاجيال ، وهو الامر الذى يشكل ، فى راينا ، لحمة الكتاب وسداه ، يجدر بنا ان نلتفت الى نقطة اخرى . ففى هذا الفصـل الثالث ، حيث تتحدث الجدة عن ابنائها الذين خدموا فى الجيش تفكر الفتاة التى تنصت اليها فى الوقت ذاته بحالة الجيش المصرى المعروفة لديها كما لدى اى وطنى حقيقى . وعندما تفكر هذه الفتاة بسياسـة الامبرياليين الساعين الى اخضـاع البلاد والجيش لمصالحهم والعاملين على غرس انظمتهم فى المدارس العسكرية وهلمجرا تهتف قائلة :«مسكينة يا مصر . . متى متى يقوم منك الزعيم» (٦ ، ص ٣٤) . وهكذا نرى ان شعور الاخلاص للوطن لدى الجيل الناشئ ليس اضعف مما لدى الآباء والاجداد . فهذا الشعور ملازم للشباب من كل بد . ولا بد من الاشارة الى مدى التكهن الصائب فى هذه الكلمات التى قالتها الكاتبـة الشابة فى عام ١٩٣٥ . فقد بين التاريخ ان الثورة المناهضة للامبريالية قد اندلعت فى البلد بعد ١٧ عاما نضجت وتعززت خلالها قوى الشعب المصرى ، وان الجيش قد لعب دور الطليعة فى تلك الثورة .

ان المؤلفة تعالج موضوع توارث الاجيال ليس فقط بالروح البطولية الوطنية ، بل وبمعنى الحفاظ على القيم الاخلاقية والسلوكية . وبودنا ان نؤكد بهذا الخصوص ان سهير القلماوى تبدى فى نشاطها العلمى ايضا اهتماما كبيرا بقضيــة جديــة هى الموقف من التراث الادبى العربى ومن القيم الكامنة فيه والتى لا يمكن ولا يجوز ان تظل منسية . فان تلميذة طه حسين هذه تطبق بثبات خط معلمها الذى اتقن المنهج التاريخى المقارن فى معالجة مختلف مسائل علم اللغة والادب ورسخ الدراسة المقارنة للادب العربى من خلال تطوره ودعا الى التقييــم الانتقــادى للآثار الادبيــة العربية .

وحالما ظهرت سهير القلماوى على الصعيد الادبى بكتابها «احاديث جدتى» كشفت عن موقفها الحريص جدا على قيم الماضى الاخلاقية التى ترى فيها اساسـا للتقدم الحاضر للمجتمع ، ومنه تحرر المراة العربية .

ان هذه القصة مشبعة كلهـا بالحب النســوى والاخلاص للعائلة والاطفال والزوج ، علما بان هذا الاخلاص لا يعنى باى حال الخضوع العبودى . فان صور النساء اللواتى نصادفها على صفحات القصة تدهشنا بشعور الكرامة الشخصية الذى يتحلين به وتثير لدينا مشاعر الاحترام الصادق العميق لهن . ويخص هذا ، فى المقام الاول ، الراوية العجوز . فهى ، فى الفصل الاول ، تتذكر ايام الشباب العزيزة عليها ، وتتذكر

المودة الخالصة التى كانت تربطها بصويحباتها الطيبات البسيطات . ونعلم من حديثها ان هذه المودة كانت نقية خالية من الحسد والكبرياء والتصنع والتكلف . وكانت لكل واحدة من صديقات الجدة عائلة واطفال وهموم ومشاغل فيما يخص العائلة والاطفال . بيد ان هؤلاء النسوة كن يجدن الوقت اللازم للالتقاء فى دار احداهن ، وفى اغلب الاحيان فى دار بطلتنا ، لقضاء امسية طيبة . وتتذكر الجدة صداقتهن الرقيقة النزيهة ، كما تتذكر كيف كن يطلقن النكات ويمزحن دون ضغائن ويقهقهن حتى ساعة متأخرة من الليل عندما يداعبن صديقة العجوز المحببة اليها ، ونعنى عائشة الساذجة الطيبة القلب . كانت هؤلاء النساء الشابات زوجات لضباط الجيش المصرى ، وكن جميعا يحببن ارضهن بتفان ويشاطرن ازواجهن على قدر الامكان مصاعب الخدمة فى الجيش . وما كان بوسعهن ان يستنكفن من العمل . فهن قادرات على ممارسة اى عمل منزلى بالرغم من كثرة الخدم فى منازلهن . ونشير هنا الى اننا عندما نطالع الصفحات الخاصة بالخادمة صباح ، تلك الفتاة الطيبة الاريحية ، كما تقول عنها الجدة ، او نطلع على القصة الممتعة حول الحمام ، نرى بوضوح ان بطلتنا تتحلى بالنزعة الديمقراطية . فهذه الاحاديث خالية من اى اثر للاستهانة او الاستعلاء مما يلازم «السيدة» فى موقفها من «الخدم» . وفى الفصل الثالث تتحدث الجدة عن بقائها وحيدة مع الصغار وعن قلقها

المتواصل على ابنائها الكبار الذين يساهمون فى معارك جيش عرابى باشا ضد الانجليز . وتقول لحفيدتها انها ارسلت جميع الخدم الى عوائلهم ، ما عدا الذين لا معيل لهم حيث صار منزلها منزلا لهم . وتخاطب الجدة حفيدتها فتقول : «نعم يا ابنتى فى تلك الظروف تلين القلوب ويعطف بعضها على بعض» (٦ ، ص ٣٨) .

وتتميز بطلة القصة وصويحباتها بالاخلاص المتناهى لذكرى الازواج الشهداء والتمسك بواجب الامومة . فهذه المراة الشابة ، شانها شان صويحباتها ، لم تتزوج ثانية بعد ان ترملت ، بالرغم من ان شخصا كريم المحتد هو صديق زوجها الفقيد عرض عليها الزواج . واليكم تقييمها لتصرفها هذا وهى فى آخر العمر : «كلا ، خيرا فعلت ، ان العمر واحد ويجب ان يعاش على اكمل وجه ، امامك اطفالك حقوقهم عليك اولى من حقوق زوج جديد . . . وسيذكر لك ابناؤك انك وضعت واجبك نحوهم فوق كل شىء» (٦ ، ص ٦٠) .

وفى ختام الكتاب تقدم لنا الجدة فى حديثها الاخير بطلة جديدة هى كنتها انجساس . ولدت هذه الفتاة فى القوقاس ووصلت الى بلد الاهرام القديمة بشكل غير معتاد ، فحلصت على اسمها الجديد فى مصر عندما نقلت اليها ، هى الفتاة الحسناء المهذبة التى تجيد العزف على الآلات الموسيقية ، لكى تساهم فى الجوقة الموسيقية النسائية للخديوى اسماعيل باشا . وتشير الجدة الى

تواضع كنتها وحبها للعمل واخلاصها لزوجها واحترامها لامه فتصورها على انها امراة نادرة تتحلى بقوة الارادة وبشعور الكرامة الشخصية . ونعلم ان مصيبة احاقت بالعائلة الشابة . فان زوج انجساس وقع فى هوى ابنة احد الاشخاص الذين تعرف عليهم فى البورصة . وصل الخبر الى الام فلم تطلع كنتها عليه خشية ان تثير شجونها . بيد ان الزوجة الشابة ، كما اتضح فيما بعد ، كانت على علم بذلك فراحت تعانى الآلام سرا . ولم تقل لزوجها شيئا ولم تلمه ، لانها رأت انه يتألم ويصارع اهواءه وانه يرعاها ، هى زوجته ، كالسابق ، بل واكثر من السابق . وعندما شهدت الزوجة آلام زوجها وتأنيب الضمير الذى يعانى منه حاولت ان تساعده بكل الوسائل . ولم تخبر الزوجة اهلها بشىء ، لانها تعلم بانها لن تبقى مع زوجها تحت سقف واحد لو انها حدثتهم بأمره . ولكنها ظلت فى الوقت ذاته واثقة من انه سيحين وقت يعود فيه اليها فتستأثر بهواه . استمر الحال على هذا المنوال عاما . وكان الجميع يظنون ان الزوجة لا تعرف شيئا ولا تعانى من شىء . اما هى فكانت تتظاهر بان شيئا لم يحدث . وها قد حانت آخر زيارة لتلك الفتاة مع ابيها الى دارهم . فقد وعد الابن امه بقطع العلاقات مع هذه العائلة وبانه لن يتقابل معها ابدا . وعند ذاك اعلنت الزوجة لحماتها التى كانت بمثابة الام لها بانها ستترك المنزل مع اطفالها اذا لم يف الزوج بوعده ،

وسوف تتركه دون ان تخبره بشيء ، ستتركه مهما كانت الصعوبات كيلا تتحمل آلام الشرف المهان ولا تتعذب لان ابناءها عندما سيكبرون سيعلمون ان امهم تنازلت عن كرامتها من اجل زوجها . فالشرف بالنسبة لها اغلى من كل شيء . وهى على ثقة راسخة بانها يجب ان تظل نقية طاهرة فى انظار ابنائها . ظلت صورة هذه المرأة الشابة فى ذاكرة العجوز رائعة انوفة . وهى تلوح على هذه الحال امام القراء .

وهكذا هيأت لنا مهارة المؤلفة امكانية التعرف على عدة نساء مختلفات من حيث الاعمار والطباع والمكانة الاجتماعية . ونحن متفقون مع دار «كتب ثقافية» حيث نعتت القلم فى يد سهير القلماوى بانه قيثارة ساحرة . وبالفعل فان الصور النسائية فى «احاديث جدتى» هى ، فى رأينا ، انشودة فريدة للمرأة – الام والوطنية والزوجة والصديقة .

ومما لا شك فيه ان القارئ ، عندما يطالع «احاديث جدتى» سيلتفت الى العلاقات المتبادلة بين الجدة والحفيدة . فهذه العلاقات تتميز بالطيبة والعناية والرقة المتناهية ، وهى تتميز بالثقة التامة والتفاهم الكامل ، وهذا امر فى منتهى الاهمية . وفى رأينا ان هذه العلاقات الرائعة مدعوة هى الاخرى الى التأكيد على توارث الاجيال . فحتى تحيز العجوز للماضى واضفاء الطابع المثالى عليه واعتراض الحفيدة على ذلك لا تعنى انقطاع الصلة بين الاجيال ، كما هو الحال ، مثلا ، فى رواية

الكاتب الروسى ايفان تورغينيف «الآباء والبنون» * .

كانت مشكلة القديم والجديد واحدة من القضايا الرئيسية فى الحركة التنويرية العربية منذ النصف الثانى للقرن التاسع عشر ، اى منذ الفترة التى كان مجمل طراز حياة العالم العربى فيها قد تعرض للانتقاد ولاعادة النظر على اساس المبدأ العقلانى العلمانى . ولا تزال حادة كالسابق قضية العلاقة بين القديم والجديد فى نتاج كتاب عصر الانبعاث الوطنى فى مصر ، اى كتاب العشرينات من امثال الاخوين تيمور وطه حسين وغيرهم من الادباء المتأثرين بافكار التجديد الاسلامى . وتكفى هنا الاشارة الى قصة طه حسين «دعاء الكروان» حيث يواجه الكاتب العالم القديم بعالم جديد فيصور ممثل العالم الجديد بشخصية المهندس القوى بمعارفه ، ويصور ممثل العالم القديم بشخصية البدوى المتعصب الخشن المتمسك بالتقاليد المتحجرة .

ونعود هنا الى موضوع توارث الاجيال فى «احاديث جدتى» فنتوقف عند تأملات الكاتبة التى يبدأ بها الفصل الثانى . فالمؤلفة تتحدث هنا عن التشابه المدهش بين الطفولة والشيخوخة ، وعن جاذبيتهما ، وعن الصداقة الصافية الرائعة بين العجوز والطفل . وعلى

---

* راجع احدث ترجمة لهذه الرواية الى العربية اعدها خيرى الضامن وصدرت عن دار «التقدم» عام ١٩٧٧ . ـ الناشر .

هذا النحو المهذب غير اللجوج تجعلنا سهير القلماوى نتحسس مدى اهتمامهـــا بموضـــوع الترابط بين الاجيال . ويتجلى هذا الموضـوع بوضـوح خاص فى الفصل الرابع حيث تعرب الجدة العجوز عن رايها بان الناس فى زمانها كانوا اكثر سعادة مما فى ايام شباب حفيدتها. وهى ، مثلا ، تنتقد الرجال الذين ضيعوا افضل اوقاتهم فى المقاهى ، وتبدى تذمرها من الشباب الذين يصرفون الوقت فى صحبة الغوانى والراقصات . والعجوز مستاءة من مظهر الفتيات والنساء العصريات السافرات ، وهى تخشى ان يفقدن شعور الكرامة الانسانية . ويخيـــل اليها ان الشباب يفرطون فى المطالعة ، لا سيما وان المكتبات العامة تقدم للقارىء اى كتاب يشاء . وتقول العجوز مخاطبة حفيدتها : «اين انتن منا وها انت تعرفين ما لم اعرف بل ما لا امل لى فى ان اعرف» (٦ ، ص ٤٩) . وتحاول الحفيدة اقناعها بعدم الحكم على النساء العصريات من مظهرهن الخارجى ، وتثبت لها ان الفتاة العصرية تستحق الاحترام تماما لانـه حان الوقت الذى غدت فيه متعلمة تعرف الكثير عن الحياة وتجيد العثور على مكانتها فى هذه الحياة خلافا للنساء فى زمان الجدة حيث كان اهتمامهن منصبا ، بالاساس ، على شؤون المنزل . وتعترض الفتاة على الجدة فتقول انها واثقة من بنات عصرها ، وبانها على اعتقاد راسخ بان الشباب سيحققون المعجزات : «سننال ما نسعى اليه ، لانه حقنا ، ولأننا نؤمن بحقنا ايمانا نسترخص

فى سبيله كل تضحيـــة وكل ثمن» (٦ ، ص ٤٧) . وتستمع الجدة الى حفيدتها بكل انتباه وتقول انهـــا مسرورة لتفاؤل الفتاة وانها تتمنى للشباب النجاح فى اعمالهم : «سيروا فى طريقكم فسيخفق قلبى فى قبرى فرحا لنصركم» (٦ ، ص ٤٧) . وهكذا نرى ان الحوار بين ممثلتى الجيلين لا يؤدى الى القطيعة بينهما، بل على العكس ينتهى بتمنيات طيبة للشباب .

اشرنا سابقا الى ان «احاديث جدتى» اثر من اثار ادب المذكرات ، واستمرار لتقاليد «ايام» طه حسين الشهيرة. وكما هو شأن هذا النوع من المؤلفات يتحدث الكتاب عن احداث فعلية . بيد انه ينبغى التأكيد فورا على تفرده واصالته . فهذا الكتاب -«احاديث جدتى»- ليس مذكرات بكل معنى الكلمة . والقصة لا تستند الى انطباعات مؤلفتها مباشرة ، بل الى ذكريات البطلة والى الاستخدام الماهر للافكار الراجعة او لاستعادة الذكريات. وهذا الكتاب معالجة ادبية رائعة تتجلى فيها قصة ضمن قصة اخرى هى عبارة عن «اطار» او «هيكل» بنائى تقليدى اجادت سهير القلماوى كل الاجادة فى استخدامه . يبدأ الكتاب وينتهى باطار لفظى من كلام المؤلفة . وتستخدم الكاتبة هذا الاطار كذلك فى الفصلين الثانى والثالث . وما من شك فى ان هذا التركيب البنائى ينطوى على مغزى معين ، حيـــث يبرّز بشكل اوضح الفكرة الاساسية للقصـــة ، اى الترابط المتواصل بين الاجيال . ويشير الاطار فى الوقت ذاته الى العلاقة بين المؤلفة والبطلة ، فلا يعطى مجالا

للخلط بينهما اطلاقا . ونحن نرى ان الحفيدة فى «احاديث جدتى» تمثل المؤلفة ، فى حين ان الجدة الراويـــة هى الشخصية الرئيسية فى القصة . ومما يثير الانتباه ان سهير القلماوى تحاول – وقد نجحت فى محاولتها كليا – خلق انطباع بوجود مذكرات على اساس الاحاديث التى سمعتها ، كما تقول ، من جدتها التى تورد وقائع ذات صلة مباشرة بتاريخ اسرة المؤلفة .

ومما له دلالة كبيرة ان البطلة عندما تتحدث عن ذكرياتها ليســـت مجرد انسان يراقب الاحداث دون مشاطرة او دون اهتمام . فهى تتعايش بحرارة وبشكل مباشر مع الاحداث التى تحكى قصتها ومع الاحداث الجارية امامها . ان هذه المعايشة التى تجسدها المؤلفة بتلك الدرجة العالية من الكمال انما تضفى قيمة خاصة على الكتاب . ومن المناسب هنا ، ونحن نتحدث عن العلاقة بين حالة البطلة عندما تتناول الماضى وبين هذا الماضى نفسه ، ان نشير ، مثلا ، الى رواية الكاتب الانجليزى لورنس ستيرن «حياة وآراء السيد تريسترام شاندى» (القرن الثامن عشر) والى «اعتراف» جان جاك روســـو الشهير (القرن الثامن عشر ايضا) . فالروايـــة الاولى بمجلداتها التسعة وضعت بمثابة ذكريات انسان راشد عن طريقه فى الحياة . ومن المعروف ان بطل الروايـــة طفل يبلغ الخامسة من العمر لا غير فى المجلد التاسع ، بينما يتحدث الى القراء من صفحات الكتاب انسان بلغ سن الرشد وتحدد موقفـــــه من الحياة وراح يسلط

سخريته على العالم بأسره . وخلال السرد يجد از احساسه الطفولى بالعالم امر غريب عليه . اما الكتاب الثانى فهو من ادب المذكرات ايضا . انه ذكريات عن الحياة المتصرمة ، وحصيلة الطريق الذى قاد صاحبه الى العظمة . وليس فى هذا الكتاب اى اثر لسخرية المؤلف بما حدث فى السابق وما يستعيده بكل حيوية وانتعاش عبر الذكريات فيثير شجونه اثناء الحديث .

ويخيل الينا ان ما يثير الاهتمام فى «احاديث جدتى» هو ان الكاتبة تصور البطلة هنا ليس على امتداد حياتها كلها ، بل عبر مقاطع زمنية معينة ، فتركز على المراحل الهامة ، فى رأيها ، من حياة الراوية . فها نحن نرى الجدة سعيدة مع زوجها وابنائها وصويحباتها العزيزات عليها ، ونشاطرها احزانها فى ايامها العصيبة عندما ترملت وهى لا تزال شابة حيث قتل زوجها ابان الحرب وظلت وحيدة مع صغارها . ثم نتألم معها على مصير الوطن ومصير اولادها الكبار . ونرى البطلة امرأة كهلة تزوج ابناؤها وانجبوا اطفالا ، واخيرا نراها عجوزا طاعنة فى السن تقص على حفيدتها مشاهد من الحياة المتصرمة .

وهكذا ترسم المؤلفة صورا حية للبطلة وللاشخاص الذين يرد ذكرهم فى احاديثها . وتؤثر هذه الصور على اذهان والباب القراء فتؤكد حب المؤلفة لابطالها وتشير الى موقفها الجدى من الماضى ولكن بدون انفصال عن الحاضر ، كما تشير الى تفهمها التام للموقف الذى عاش فيه ابطال القصة .

وفى الختام بودنا القول ان سهير القلماوى تمثل ذلك النوع الجديد من النساء الذى كان قاسم امين يحلم به ويتوق اليه ويناضل من اجله فى كتاباته الاجتماعية. ولسهير القلماوى كامل الحق عندما تتحدث من منابر مؤتمرات الادباء العرب فتدعو الى وضع نتاجات ادبية حقا تعود بالنفع الفعلى على جمهور القراء. ويعود لها هذا الحق، فى رأينا، لانها مؤلفة قصة جادة صغيرة الحجم وذات عنوان رقيق أليف: «احاديث جدتى». انها قصة تشير الى قسط المؤلفة المرموق فى تطوير الواقعية على صعيد الادب المصرى.

## المراجع


١ – بوريسوف. النثر المصرى الحديث. موسكو، ١٩٦١.
٢ – كراتشكوفسكى. المؤلفات المختارة، المجلد الثالث. موسكو – لينينغراد، ١٩٥٦.
٣ – عودة – فاسيليفا. انعكاس حياة المرأة العربية الحديثة فى القصة القصيرة. مذكرات هيئة المستشرقين. المجلد الخامس. لينينغراد، ١٩٣٠.
٤ – دولينينا. بحوث فى تاريخ الادب العربى الجديد. مصر وسوريا. الرواية التنويرية ١٨٧٠–١٩١٤، موسكو، ١٩٧٣.
٥ – روز اليوسف، العدد ٢٢٩٨، ١٩٧٢.
٦ – سهير القلماوى. احاديث جدتى. القاهرة، ١٩٥٩.
٧ – كوروليتكو. قصة واحد من معاصرينا. المؤلفات، المجلد ٥، ١٩٥٤.

# روشين

روشين – مرشح للدكتوراه فى اللغــــات والاداب ، اخصائى فى الادب المصرى الحديث ، مؤلف عدة دراسات عن نتاج الروائى المصرى الشهير نجيب محفوظ ، ومنها ، على سبيل المثال ، «الواقعية فى ثلاثية نجيب محفوظ «بين القصرين»». وفى المقالة المنشورة ادناه «الواقعية الانتقاديــة فى روايات نجيب محفوظ» يؤكد روشين ان هذا الروائى الموهوب من اساطين الواقعية الانتقادية ، وانه يجسد مرحلة كاملة فى تطور الوعى الفنى فى المجتمع العربى . ويشيد روشين على الخصوص برؤية محفوظ الاصيلة ، الانسانية للعالم . فبالرغم من هلاك الابطال فى بعض نتاجات محفوظ تظل الصبغــــة المتفائلة لادبه دليلا على ايمان الكاتب بانتصار مثل التقــدم السامية وبمستقبل وطنه .

روشين

# الواقعية الانتقادية فى روايات نجيب محفوظ

فى ادب كل شعب ادباء يجسد ابداعهم مرحلة كاملة فى تطور الوعى الفنى للبلد المعنى . ويعتبر نجيب محفوظ ، فى رأينا ، هو الكاتب – المرحلة فى الادب المصرى ، ولعلنا نقول فى الادب العربى الحديث كله .

فاعتبارا من اواخر الثلاثينات وحتى الحال الحاضر نشر نجيب محفوظ اكثر من ٢٠ رواية وقصة و ١٠ مجموعات قصصية بالاضافة الى ترجمة كتاب تاريخى عن الانجليزية .

وبغية تفهم تطور نتاج محفوظ نتوقف عند الفترة التى سبقت ظهوره على مسرح النثر المصرى .

تركت آثار النثر العربى فى القرون الوسطى مثل «كليلة ودمنة» و «الف ليلة وليلة» والملاحم الفروسية الشعبية تاثيرا معينا على تطور الادب النثرى الجديد ، الا ان هذا الاخير ظهر على اساس ابداعى جديد من حيث المبدأ .

وجرت عملية انبثاق الرواية العربية الحديثة فى

ظروف فريدة ، وفى صراع ضد التقاليد الفنية فى نثر القرون الوسطى احيانا كثيرة .

لقد ظهر النثر العربى الجديد فى عصر النهضة العربية والتنوير فى اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين . بيد ان الادب الصحافى الاجتماعى وانواع النثر المرتبطة به هى التى تطورت بالاساس فى هذه الفترة . وما كان لذلك الا ان يؤثر على نتاج اوائل الروائيين العرب .

واثر الادب الاوربى المترجم والادب الكلاسيكى الروسى تاثيرا كبيرا على ظهور الرواية العربية الحديثة . ومما له دلالته ان هذا الادب كان ممثلا ، على الغالب ، بتياراته التى غدت عتيقة فى اوربا — الكلاسيكية والعاطفية والرومانسية ، وكذلك بالواقعية جزئيا .

وكان التراث العربى الكلاسيكى قد اثر هو الآخر بالطبع على مواضيع وحبكات ولغة نتاجات النثر العربى الحديث الاولى .

وكان «حديث عيسى بن هشام» (١٩٠٦) الذى الفه المويلحى على غرار المقامات العربية القديمة ولكن حول موضوع عصرى هو واحد من النتاجات الاخيرة المستندة الى الاشكال الكلاسيكية التى غدت من ممتلكات الماضى .

وكانت المحاولات الاولى لدى الروائيين العرب («حضارة الاسلام فى دار السلام» للمدور ، ١٨٨٨ ،

وروايات جرجى زيدان التاريخية) قد اثارت الاهتمام بالتاريخ العربى وكونت جمهورا كبيرا من القراء .

وفى العقود الاولى من القرن العشرين ظهرت فى مصر نتاجات ينظر مؤلفوها الى الحياة نظرة جديدة ويبنون هيكل نتاجاتهم بشكل جديد .

وكانت قصة محمد حسين هيكل «زينب» (١٩١٤) من النتاجات المشهورة فى هذا المضمار ، وقد حظيت باهتمام كبير فورا . تستند هذه القصة الى موضوع عاطفى ، ولكنها تحتوى وصفا واقعيا لمشاكل حياتية صادقة ، وهى مشبعة بالعطف على الفلاحين البسطاء بسبب حياتهم العسيرة .

وكان نتاج الاديبين الواقعيين الكبيرين طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) وتوفيق الحكيم قد جسد حلول مرحلة تالية فى نشوء الرواية العربية . ففى هذه المرحلة ظهرت رواية الحكيم المعروفة «عودة الروح» (١٩٣٣) التى تتناول انتفاضة ١٩١٩ فى مصر ، وتعتبر واحدا من اهم النتاجات التى استجاب فيها الكاتب لاحداث عام ١٩١٩ البطولى الثورى بالنسبة لمصر .

وفى اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين صارت البرجوازية المصرية ، التى نشأت كطبقة مستقلة ، تدعى بقيادة حركة التحرر الوطنى ، مما حث العديد من الادباء المتحدرين من الفئات البرجوازية على ممارسة النشاط الصحافى والاجتماعى

التقدمى ، وخصوصا بعد انتفاضـــة عام ١٩١٩ ضد الانجليز . ولكن اوار كفاح قسم من البرجوازيـــة الوطنية التى تمتعت باولى ثمار هذا النضال قد خفت ابتداء من الثلاثينات .

وكانت روايات وقصص عادل كامل وعبد الحميد جودة السحار ومحمد عبد الحليـــم عبد الله الذين دخلوا محراب الادب المصرى فى الثلاثينات تعكس مزاج البرجوازية المنتصرة السائدة وتتحدث عن الابطال السعداء من ممثلى الشرائح العليا للمجتمـــع ، و«عن الشخص العصامى ابن هذه الطبقة الاثير والنموذج المصفى لها» ، كما يقول الناقد المصرى صبرى حافظ (المرجع ١ ، ص ١٨) . ويصور هؤلاء الكتاب ابطالهم بالوان زاهية يشبهون فيهـــا روبنسون كروزو فى عوالمهم الموفقة البعيدة عن تناقضات المجتمع حيث يدارون فرديتهم ويبنون سعادتهم على انفراد . وهذه ، مثلا ، هى سمات ابطال روايات عبد الحليم عبد الله التى تجسد ازدهار البرجوازية . فهؤلاء الابطال منتشون لنجاحاتهم وقد نسوا الشعب الذى هم مدينون لـــه بخيراتهم . بيد ان اضفاء هؤلاء الروائيين الطابـــع المثالى على ابطالهم قد ضيق امكانياتهم الابداعية ، وذلك لان البرجوازية المصرية كانت ، بالرغم من الموفقية الظاهرية ، قد دخلت مرحلـــة التدهور والفســـاد ، واسدلت ستار النسيان على شعاراتها الوطنية السابقة بشأن حرية الشعب وحقوقه .

وظل كثير من الروائيين وحتى بعض الكتاب المتحدرين من بيئة شعبية ملتزمين بالطنين اللفظى المتحمس دون ان يؤلفوا نتاجات ذات قيمة فنية حقا تعكس بالفعل جوهر الحياة الراهنة . وبالرغم من الفوارق فى المعتقدات كان هؤلاء الادباء يكتبون «عن البرجوازية الصاعدة او المنتصرة مبرهنين بذلك على اخلاصهم الشديد الابله لاوضاعهم الطبقية حيث ينتمى اغلبهم لهذه الطبقة لكونها – فى الظروف الراهنة – اكثر الطبقات وعيا وثقافة» (١ ، ص ١٩) . وبالمناسبة فان الكتب المترجمة كانت تعكس ايضا اهتمام الفئات البرجوازية بالكتاب الغربيين الذين انتقدوا الاخلاق والانظمة الاقطاعية والارستقراطية او تغنوا بحياة البرجوازية الاوربية فى عهد فتوتها .

وتجدر الاشارة الى توفيق الحكيم فى المقام الاول بين الروائيين الذين تناولوا حياة الشعب فى كتاباتهم . فقد صور هذا الكاتب الانسانى الكبير باسلوب ساخر فى «مذكرات نائب فى الارياف» الاخلاق القاسية للاقطاعيين والفقر المدقع والجهل اللذين تعيش فيهما جماهير الفلاحين .

وفى اواسط الثلاثينات ظهر فى الادب المصرى كاتب يمكن من مؤلفاته معرفة ودراسة الحياة المصرية بنفس العمق الذى نعرف به حياة فرنسا فى القرن التاسع عشر من خلال روايات بلزاك او اميل زولا . انه نجيب محفوظ (من مواليد ١٩١١) الذى يعكس

نتاجه حياة وميول ومطامح الجماهير الشعبية الواسعة فى مصر ، ونضال هذه الجماهيـــر فى سبيل التقدم الاجتماعى ابان العهـــد الملكى الاستعمارى عـــلى الخصوص ، وكذلك حياة المجتمع المصرى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ . وحتى المؤلفات المبكرة لهذا الكاتـب تتميز باتجاهها الانتقادى والتفهم الدقيق لجوهـــر النزاعات الاجتماعية فى مصر .

كان نجيب محفوظ قد تخرج من قسم الفلسفة فى جامعة القاهرة . وفى شبابه اطلع على نتاجـــات اكبر الكتاب الواقعيين من امثال ليف تولستوى وتوماس مان وشارلز ديكنز وفيودور دوستويفسكى وانطون تشيخوف ومكسيم غوركى وجون غولسورثـــى ، وعلى نتاجات مارسيل بروست وفرانز كافكا وكثيريـــن غيرهم .

ولعل الاطلاع على الادب الواقعى الاوربى الحديث والادب الروسى الكلاسيكى قد ساعد لدرجة كبيرة على تكوين الاتجاه الواقعى لدى نجيب محفوظ . علما بان واقعية محفوظ ، منذ مؤلفاته الاولى ، خالية تقريبا من الصبغة العاطفية او المواعظ المميزة لنتاجـــات العديد من الكتاب العرب آنذاك .

وكان نجيب محفوظ ، خلافـــا للكثيرين مـــن معاصريه ، قد نظر الى الواقع البرجوازى بعين نقادة منذ بداية نشاطـه الادبى . ففى الاقاصيص الاولى التى تضمنتها مجموعة «همس الجنون» (١٩٣٨) يبين

الكاتب تحلل الطبقات الارستقراطية العليا وفسادها الاخلاقى وضراوتها وجوهرها الاستغلالى . وتتميز هذه المجموعـة التى صدرت فى سنوات سيطرة الطغيان الملكى فى مصر بالصبغة الساخرة الدقيقة اللاذعـة وبسالة الانتقاد السياسى .

وتعكس مواضيع هذه المجموعة طائفة واسعة من اهتمامات الكاتب الشاب . ففيها نجد ما يشبه مضامين «كتـاب الامـوات» المصرى القديـم ولكن بدلالات عصرية ، وفيها نجد قصصا مناهضة للانجليز («بذلة الاسير») وقصصا عن حياة القاهرة تذكرنا بحكايات «الف ليلة وليلة» من حيث الوانها الزاهية ، وكذلك لمحات واقعيـة قصيرة ذات مغزى اجتماعى عميق .

وفيما بعد طور الكاتب مواضيـع بعض قصص هذه المجموعـة («حياة للغيـر» و «حياة مهرج») فجسدها فى عدد من مؤلفاته الاخرى . فيمكن للقارئ ان يجد مخطط موضوع قصة «حياة للغير» فى رواية «خان الخليلى» ، اما الخطوط الاساسية فى قصة «حياة مهرج» فقد تكررت فى ثلاثية «بين القصرين» .

ان قصص مجموعة «همس الجنون» غير متعادلة من الناحية الفنية . ونعتقد ان افضلها هى اللمحات الواقعية الخالية من تعليقات المؤلف . وعلى العموم يمكن من خلال هذه المجموعة استشفاف سمات الكاتب الواقعى التى تجلت باكمل الوضوح فى رواياتـه الاجتماعية .

ففى تلك المجموعة غدا واضحا ان نجيب محفوظ لا يستنسخ الواقع ، بل يكشف عن الدوافع الاجتماعية لسلوك ابطاله .

ولم يعثر نجيب محفوظ على رسالته الادبية الحقيقية الا بعد ان انجز روايته غير المنشورة «احلام القرية» (١ ، ص ١٩) وبعد ان اثارت روايته التاريخية الاولى «عبث الاقدار» (١٩٣٩) اعجاب الاديب المصرى التقدمى سلامة موسى الذى ساعد على طبعها . وكان ذلك حافزا لنجيب محفوظ فى تاليف روايتيه التاريخيتين الاخريين «رادوبيس» (١٩٤٣) و «كفاح طيبة» (١٩٤٤) . والتزم الكاتب فى هذه الروايات بتقاليد الرومانسية واستجاب لافكار «التمصير» الشائعة فى البلاد آنذاك والتى اكدت على توارث الثقافة المصرية الحديثة منذ عهد الفراعنة . وقال الكاتب نفسه عن الميول الشائعة فى مصر انذاك : «. . . لقد كانت الوطنية المصرية متاججة فى ذلك الوقت . وكان هناك مد حقيقى للفرعونية ، وهو مد كانت له مبرراته الموضوعية . اذ كان العصر الفرعونى هو العصر الوحيد المضىء فى مقابل عصر المهانة والانحطاط الذى كنا نعيش فيه وقتها ، مهانة الاستعمار الانجليزى وسيطرة الاتراك معا» (٢ ، ص ٣٧) .

كانت روايات محفوظ الاولى قد حظيت باقبال واسع . غير ان رومانسية الكاتب قد تجاوز اطر التعريف التقليدى لهذا الاتجاه الادبى . وقد نعتها

صبرى حافظ بانها «رومانسية اجتماعية» ، وهو يعنى بذلك محاولة الكاتب لادراك القوى المحركة للاحداث التاريخية وتقييمها واقعيا (١ ، ص ١٩) . ففى رواية «كفاح طيبة» مثلا يورد نجيب محفوظ فكرة الوحدة الوطنية التى يعتبرها صالحة للنضال الراهن ضد المستعمرين ، وهى الفكرة التى ساعدت على ايقاظ الوعى الوطنى فى مصر . وتجدر الاشارة هنا الى وجهة نظر صبرى حافظ الذى يرى ان «كفاح طيبة» «اقرب الى الروايات الاجتماعية منها الى الروايات التاريخية ، وان حققت قربها ذاك من خلف قناع» (٢ ، ص ٣٧) .

ويستخدم نجيب محفوظ عناصر السخرية الواقعية فى رواية «رادوبيس» . فهو عندما ينتقد الملكية بشخص الفرعون كانما يقارن بين الحياة فى عصر الفراعنة وبين حياة المجتمع المعاصر .

وبعد نشر رواية «كفاح طيبة» تخلى الكاتب عن عزمه فى تاليف اربعين رواية تاريخية . فقد ادرك ان تصوير العصر الحاضر من خلال الماضى غير كاف . ويعلل الكاتب تخليه عن المواضيع التاريخية على النحو التالى : «عندما تأملت نفسى وجدت اننى من ادباء الفعل المضارع ، ومن ادباء الحاضر ، لا احب الكتابة عن الماضى ولا يستهوينى التنبؤ بالمستقبل ، بل ان تجربتى فى الرواية التاريخية فشلت من زاوية النظر التاريخية لاننى حولت فيها الماضى الى الحاضر» (٢ ، ص ٣٨) .

وهكذا توصل نجيـــب محفوظ الى الواقعيـــة الانتقادية . فهو يرى ان الكاتـب لا يمكن ان يكون مفهوما للشعب الا عن طريق الواقعية الانتقادية . ومن الادلة على تقييم نجيب محفوظ للواقع تقييما جديدا روايته الواقعية الاولى «القاهرة الجديدة» (١٩٤٥) . فان الكاتب فى روايته هذه ينتقد مختلف جوانب الواقع البرجوازى فى المجتمع المصرى قبل الحرب العالميـة الثانية انتقادا لا يضاهيه فى شدته ، برأينا ، اى انتقاد فى اى كتاب آخر لنجيب محفوظ . فهو يتحدث عن الوصولية والجشع لدى البرجوازية الكبيرة وكبار الموظفين وعن فسادهم الاخلاقى وعن التعارض الصارخ بين الغنى والفقـــر فى القاهرة وعن مختلف التيارات الفكرية الشائعة بين طلبتها ، ويصور تفسخ عوائل البرجوازية الصغيرة وتفشى الاعمال الخيرية الزائفة ونهب الشعب بضراوة ووحشية .

ويلمح الكاتب فى الوقت ذاتـــه الى انه ليس متشائما ، فهو يتوقع التغيرات المرتقبة التى ستؤدى الى بناء مجتمع اكثر عدالة من الناحية الاجتماعية . ان هذه الرواية ترفض الحاضر وتتطلع الى المستقبل . وقد ابدى نجيب محفوظ بسالة وطنية كبرى عندما الـــف هذه الروايـــة فى عهد سيطرة المستعمرين البريطانيين عـــلى مصر وتفشى القوى الاقطاعيـــة والارستقراطية الرجعية .

ويصور محفوظ فى «القاهرة الجديدة» بصدق كبير

ازمة وفساد الطبقة البرجوازية وانحطاط اكثر فئاتها فقرا – اى البرجوازية الصغيرة ويكشف عن جذور ماساة هذه الفئة الاجتماعية .

اما فى رواية «خان الخليلى» فان محفوظ يعمق ويوسع لوحة الحياة المأساوية الفاجعة للفئات الاجتماعية الدنيا فى القاهرة خلال السنوات الاولى من الحرب العالمية الثانية . وتتميز هذه الرواية بوفرة الالوان الحالكة . فالتناقضات الاجتماعية الداخلية فى الرواية تتعقد بفعل عوامل خارجية كخطر الزحف الفاشى المخيم على مصر والغارات الجوية على القاهرة وتفاقم الغلاء .

يتحدث نجيب محفوظ عن حياة عائلة موظف صغير من ابناء القاهرة تفر من الغارات الجوية الى منطقة المساجد والعتبات المقدسة فى القاهرة . ووفق الكاتب فى الكشف عن الاسباب الاجتماعية لبؤس الناس وفى تصوير الشخوص الشعبية من المترددين على المقهى فى خان الخليلى . ويفرد نجيب محفوظ مكانا كبيرا لتحليل مركب النقص لدى بطل الرواية الرئيسى احمد عاكف .

واستطاع نجيب محفوظ فى «زقاق المدق» (١٩٤٧) ان يربط بين القضايا المحلية لسكان الزقاق الصغير وبين حياة المجتمع المصرى باسره ابان الحرب العالمية الثانية . وهذه الرواية هى استمرار لقصة الوجود المأساوى للبرجوازية الصغيرة . وهى تبين المحاولات

18*

المستميتة التى يبذلها ممثلو هذه الطبقـــة لتجاوز اطرها .

وقد تبدو رواية «السراب» (١٩٤٨) اثرا غيـر معتاد بعض الشىء بالنسبة لنتاج محفوظ فى تلك الفترة . فان بطل الرواية كامل يعانى من مركب النقص منـذ الطفولة . ويتجلى هذا المركب فى اخفاقاته فى المدرسة وفى المعهد وفى حياته الشخصية . وقد يخيل للقارئ ان ولع محفوظ بالفرويدية قد ضيق طائفة القضايـــا التى تتناولها هذه الرواية .ولكن الدراسة الاكثـــر تمحيصا تبين الاسباب الاجتماعية لمأساة البطل التى يكشف عنها الكاتب . فمن وراء مركب النقص الظاهرى تبدو لوحة انهيار الاسرة الارستقراطية واملاق افرادها وهلاكهم اخلاقيا .

تعتبر رواية «بداية ونهاية» (١٩٤٩) اخر نتاج فى سلسلة الروايات الخاصة بالقاهرة الحديثة والتى الفها محفوظ قبل ثلاثيته الشهيرة . ان بعض مواضيع هذه الرواية هو عبارة عن صيغة جديدة للمواضيع التى تناولها الكاتب فى رواياته السابقة (وصوليـــة البطل وطلب الحماية من القريب المثرى ، والسعى الى التخلص من الماضى واعلان القطيعة مع الطبقة المعنية وهلمجرا) .

ويطور الكاتب مشكلة الفقر ، حيث يرى اسبابه فى انعدام الحرية الاجتماعية فى مصر وفى حالتها شبه الاستعمارية . ويحلـــم احد شخوص الروايـــة —

حسنين – بمجتمع العدل الخالى من الفقراء والاغنياء ، حيث يتمتـــع كل فرد بحقوق متساوية بالسعادة فى الحياة . بيد ان ابطال الرواية لا يرون المنابع الفعلية للشر ولا يناضلون ضده بالطبع .

ومع ذلك يظل تاثير العائلـــة المعنوى سندا للابطال حتى فى المحن القاسية . فالكاتب يضع صورة الام على المستوى الرمزى لصورة الوطن – الام . فهى صارمة تدعو الى الصبر والمثابرة فى تذليل الصعاب .

وبالرغم من الخاتمة الفاجعة لرواية «بداية ونهاية» (هلاك حسنين ونفيسة) يلمـح الكاتب فى الصفحات الاخيرة عرضا الى انه «كان يمكن ان تكون نهايـــة اخرى . . .» سعيدة للعائلة كلها (٣ ، ص ٣٧٦) . ولعل نجيب محفوظ يريد ان يقول انه لم ير ان هذه المأساة مقدرة غيبا ، فان مخلفات التقاليد القديمـــة فى اذهان الابطال قد اثرت لدرجة معينة على النهاية الفاجعة .

ان وفرة التفاصيل الفعلية وتحديد مكان الاحداث وملابسات الموقف، – كل ذلك جعل بعض النقاد المصريين (من امثال رجاء النقاش) ينعتون طريقة نجيب محفوظ بالطبيعية . بيد ان التحليل الاعمق لروايات الكاتب يدل على ان طريقته هى الواقعية الانتقادية بالذات ، وهذا هو راى جوميـــه (٤ ، ص ٨٣–٨٤) ومونتى (٥ ، ص ٢٦ ، ٣٢) وصبرى حافظ (١ ، ص ٢٠) . اما نجيب محفوظ نفسه فهو يعتبر طريقته واقعية

18—72

حيث يقول : «حين كنت مشغولا بالحياة ودلالتها كان انسب اسلوب لى هو الاسلوب الواقعى الذى قدمت به اعمالى لسنوات طويلة . كانت التفاصيل سواء فى البيئة او الاشخاص او الاحداث على قدر كبير من الاهمية . وهو اسلوب يعكس الحياة فى جملتها ، وقد تنبثق منه الافكار بطريقة غير مباشرة» (٦ ، ص ٢٢) .

ويقارن بعض النقاد المصريين نجيب محفوظ بفنانى الاتجاه الواقعى المعاصرين - همنغواى وموراافيا وكلدويل وريمارك وفولكنر (١ ، ص ٢٠) . فان معالجة الموضوع وتفهم محفوظ للنزاعات الاجتماعية فى حياة الابطال تفهما عميقا يقربان هذا الكاتب من واقعيى عصرنا الشهيرين هؤلاء .

فان شخصيات مثل محجوب عبد الدايم («القاهرة الجديدة») وحسنين («بداية ونهاية») وحميدة وعباس الحلو («زقاق المدق») واحمد عاكف («خان الخليلى») انما تمثل من حيث حيويتها وسطوع تجسدها الفنى نجاحا باهرا فى تطوير الادب العربى .

وينتقل نجيب محفوظ من الروايات المنفصلة الى تاليف ثلاثية مترابطة . وخلال فترة تاليف الثلاثية جرت فى مصر احداث هامة مثل ثورة يوليو ١٩٥٢ التى وضعت حدا للنظام الملكى الاقطاعى وادت الى تاسيس الجمهورية ، وتاميم قناة السويس . وتحققت عدة تحولات ديمقراطية تقدمية فى البلاد . ولعب ذلك كله دورا

غير ضئيل فى ظهور مواضيع جديدة فى نتاج نجيب محفوظ . وليس من قبيل الصدفة ان الكاتب نشر ثلاثيته فى تلك الفترة بالذات ، اى فى ١٩٥٦-١٩٥٧ .

يقارن صبرى حافظ طريقة تصوير الواقع فى ثلاثية محفوظ بطريقة الكاتبين الواقعيين الشهيرين توماس مان فى رباعية «يوسف واشقاؤه» ورواية «آل بودينبروك» ، وجون غولسورثى فى «قصة آل فورسايت» (١ ، ص ٢٠) . ويقول صبرى حافظ ان ثلاثية محفوظ بالذات هى التى جعلت بعض النقاد يعتبرونه من ممثلى المدرسة الطبيعية ممن اقتفوا اثر اميل زولا فى «تحطيم البطل» . ونحن نعتقد ان هذا الراى سطحى جدا ، لان افضل روايات اميل زولا نفسه دحضت بواقعيتها اراءه النظرية . اما بخصوص «تحطيم البطل» فى ثلاثية محفوظ فان الكاتب يعمل حقا على تفكيك النزعة الفردية لدى احد ابطاله (كمال) ، وذلك بغية مواجهة سلبيته بنشاط احمد الشيوعى وعبد المنعم من «الاخوان المسلمين» ، حيث تخليا عن دور المراقب السلبى الذى كان عليه كمال .

ويجد الباحث فى ثلاثية «بين القصرين» و «قصر الشوق» و «السكرية» صعيدين اساسيين ، اولهما يمثل تطور العلاقات العائلية فى اسرة التاجر عبد الجواد على مدى ثلاثة اجيال ، والتغيرات فى عادات هذه الاجيال ومعتقداتها . والصعيد الثانى كانما يتواجد خارج الاحداث الاساسية فى الرواية ، ولكنه يؤثر

بهذا الشكل او ذاك على وعى الابطال ومصيرهم . وهذا الصعيد الثانى هو تطور الحياة السياسية فى مصر .

فالكاتب يصور حياة عدة اجيال من اسرة واحدة — احمد عبد الجواد وزوجته امينة وابنائهما ياسين وفهمى وخديجة وعائشة وكمال واحفادهما احمد وعبد المنعم ونعيمة — الى جانب لوحة تطور الاحداث التاريخية فى حياة القاهرة ، الامر الذى يجعل الباحث على حق عندما يتكلم عن القيمة الموسوعية لهذه الثلاثية .

فالرواية تقدم مادة غنية عن الحياة الفكرية وعن تطور الآراء فى عائلة من البرجوازية المتوسطة طوال ربع قرن .

ينقل الجزء الاول من الثلاثية «بين القصرين» القارئ الى احد الاحياء العريقة فى القاهرة القديمة عام ١٩١٧ ، حيث تعيش عائلة السيد عبد الجواد «المحافظ النزعة» . ويصور الفصل الاول والفصول التالية مشاهد معتادة من حياة العائلة ، وبعد ذلك تبدأ احداث الرواية بالتطور على مهل . وعندما يكشف نجيب محفوظ عن نفسية المرأة المسلمة ونظرتها التقليدية الى الحياة ، ثم عن اراء ابنائها عائشة وفهمى وخديجة وكمال يفضح قساوة الظروف الخرقاء التى فرضها عليهم رب الاسرة التاجر المتعجرف المتعنت . فان ارادة احمد عبد الجواد المتسلطة تقمع ادنى مظهر للمبادرة الشخصية لدى افراد عائلته . فالنساء

محتجزات بقوة التقاليد حتى انهن يخشين التطلع من النافذة . وابنا التاجر الراشدان يخشيانه خشيتهما من طاغية شرقى جبار . فالاب هو الذى يقرر مصير الجميع .

ان سلطة عبد الجواد الكالحة القاسية تجعل الجو فى المنزل ثقيلا . ويرى القارئ فى طباع هذا التاجر شيئا من طباع التجار فى مسرحيات الكاتب الروسى الكبير الكسندر استروفسكى (١٨٢٣-١٨٨٦) .

ويظهر نجيب محفوظ ازدواجية طبع هذا التاجر . فان احد جانبى طبعه معروف فى الاسرة فقط . انه انسان متجهم حديدى الارادة يؤدى واجباته العائلية على مشيئته وهواه . والجانب الثانى من طبعه يتجلى فى مرحه وحسن معاملته للناس فى دكانه بحى النحاسين ، وفى افراطه فى المنادمة والغواية وولعه بمعاشرة الاصحاب والغانيات والراقصات .

يصور نجيب محفوظ بالتفصيل وبالوان زاهية حياة العائلة الموسرة ، فيجسد بمهارة جوانب من الواقع المصرى فى مطلع القرن العشرين . وعندما يتحدث الكاتب عن افراح الحياة واتراحها لا ينسى تخفيف الجو الكئيب بفكاهة مرحة وعرض النواحى الهزلية للمواقف الجدية .

ويحلل المؤلف العلاقات العائلية بدقة وعدم تحيز ، ويؤكد بان العائلة تنقسم على نفسها الى معسكرين بصورة غير ملحوظة . ففى جهة نجد رب

العائلة المتسلط ، وفى جهة اخرى نجد سائر افرادها . ويرى الابناء فى امينة المحبة السند الوحيد لهم وان كان سندا ضعيفا . ويؤدى حب الابناء لامهم الى توطيد اسس العائلة فيجعلها متينة لا تتزعزع . وعندما يطرد احمد امينة لانها ترددت مع ابنها الاصغر كمال على مسجد الحسين سرا يلتزم الابناء جانب امهم .

الا ان جميع هذه الخلافات فى الاسرة لا تصل الى حد الاحتجاج السافر والتمرد والقطيعة . ففى آخر المطاف يتصالح التاجر مع زوجته ويعيدها الى المنزل وتتزوج عائشة وخديجة بناء على رغبة ابيهما ، وتعتبران ذلك من قبيل الواجب ، حتى انهما تشعران بالرضى والقناعة لوضعهما الجديد . اما ياسين المطلق فهو يجد السلوى فى اللهو والملذات ، بالرغم من الاهانة التى لحقت به . غير ان فهمى وكمال هما اكثر من يعانى من تعسف الاب . فعن طريقهما بالذات يعبر الكاتب عن الاحتجاج والحقد على الطغيان بكل مظاهره . وليس من قبيل الصدفة ان يقول الكاتب عن كمال فيما بعد : «وقد علمته الحياة السياسية فى مصر ان يمقت الدكتاتور من صميم قلبه . . .» (٧ ، ص ٣٢٥) .

واذا كانت بداية الجزء الاول من الثلاثية مكرسة لحياة العائلة ، حيث لا نعرف عن الاحداث السياسية الا من بعض ملاحظات الابطال ، فان القسم الثانى من هذا الجزء مصطبغ بميول وحماس ثورة ١٩١٩ ضد الانجليز ، وهو يجسد احداث تلك الفترة . ويرسم

نجيب محفوظ الخلفية التاريخية لروايته بلمسات متفرقة يصف فيها رعب سكان القاهرة من المناطيد الالمانية وحقدهم على الجنود الانجليز والاوستراليين الذين غصت بهم القاهرة . وتحول التذمر الخفى من الاحتلال البريطانى والاضطهاد والظلم ، ذلك التذمر الذى تيدته ظروف الحرب ، الى احتجاج سافر وانتفاضة على الانجليز بعد اعلان الهدنة مع المانيا فى اوربا عام ١٩١٨ . ويقول محفوظ ان مطلب جلاء الانجليز صار شعارا للمصريين ، وادى ذلك الى رص صفوف الشعب .

بيد ان مواقف الناس - حتى فى عائلة احمد عبد الجواد - كانت متباينة ازاء الوجود البريطانى فى مصر . فقد كانت امينة تميل الى الانجليز كما تميل الى كل كائن حى خلقه الله على الارض . وكان ياسين وجلا امامهم . كما كان عبد الجواد يخشاهم ويحقد عليهم . وفى هذه البيئة السياسية السلبية يترعرع مناضل نشيط ضد الانجليز هو الابن الاوسط فهمى الذى يساهم فى الاحداث الثورية . صحيح ان آراءه بشأن طابع النضال ضد الانجليز ساذجة فى العديد من النواحى . فهو يعتقد ان النضال من اجل طرد المستعمرين هو جهاد فى سبيل الله . ويأمل فهمى بان مجتمع العدل القائم على مبادىء الاسلام سيبنى فى مصر فور طرد الانجليز . بيد ان فهمى ، رغم نقاط ضعفه وتردده ، انما هو شخصية هادفة تمثل القسم الافضل

من شباب عصره . فقد تحمس لنشاط زعيم الحركة الوطنيـــة التحريـــة سعد زغلول الرامى الى طرد الانجليز .

ان مقتل فهمى مع الكثيرين فى المظاهرة السلمية التى اطلق الانجليز النار عليها غدرا يظل لامد طويل يذكر افراد هذه العائلة بالبطولة والحماس والتضحيات التى تكبدها شباب تلك السنوات العاصفة من تاريخ مصر . وبالنسبة لكمال وسائر افراد العائلة يظل اسم فهمى مع اسم سعد زغلول الى الابد رمزا للبطولة والايمان بالمثل العليا للحرية حتى فى احلك سنوات الرجعية . وبالنسبة لعبد الجواد الذى حاول مقاومة نشاط فهمى السياسى بل وسعى الى منعه من المشاركة فيه كان نضال الابن ومقتله ضربة مباغتة شديدة . وادرك عبد الجواد ان قوى غير خاضعـــة له تولد وتترعرع حتى فى عائلته الطيعة .

تتطور احداث الجزء الثانى من الثلاثيـــة «قصر الشوق» بعد بضع سنوات من احداث الجزء الاول . وبالرغم من التغيرات التى حدثت فى تلك السنوات تسير حياة العائلة فى نفس مجراها المعتاد . بيد ان عبد الجواد اضحى اقل خشونة وفظاظـة . فقد صار يعترف شيئا فشيئا بحقوق افراد العائلة فى الحرية . وتحدث بالتدريج تغيرات فى حياة ومصائر ابناء عبد الجواد . ويترعرع جيل جديد هو احفاده . ويستمر فى الجزء الثانى تطور وتعمق اللوحة التفصيلية المعقدة

للعلاقات فى الاسرة . ويصور محفوظ ، كما هو شأنه فى الجزء الاول ، تطور عدة شخوص فى آن معا .

بيد ان الكاتب يبدى جل اهتمامه بشخصية كمال . فعن طريق الوعى الذاتى المتيقظ فى ذهن هذا الشاب يبين نجيب محفوظ الازمة الروحية لجيل الشباب فى مصر ابان العشرينات والثلاثينات . فقد ترعرع هذا الجيل فى عهد ثورة ١٩١٩ العاصف وذاق مرارة التراجع وتعسف الرجعية وفهم جوهر التصورات التقليدية الزائفة ورفضها ، ولكنه ظل فى مفترق الطرق .

كان كمال الذى ربته امينة المتمسكة بالتقاليد يؤمن منذ نعومة اظفاره بالعفاريت والمعجزات . ولكنه عرف من معلم التاريخ ان ما يؤمن به مجرد رموز . وبالتدريج يتحطم فى دخيلته عالم الاساطير والمعتقدات القديمة وتقاليد القرون الوسطى ، ويختفى الايمان بالشخصيات السابقة وتغدو الكتب والفلاسفة معلميه الوحيدين .

وكان الاطلاع على تعاليم داروين ونظرية اصل الانواع قد ادهش كمال الذى كان يعتقد ان آدم هو اصل النوع البشرى . وهكذا تتعمق خطوة فخطوة ازمته المعقدة المريرة ، ازمة الايمان والبحث عن مثل عليا جديدة ، وهى الازمة التى جعلت كمال عرضة لريبة عميقة . ويظل كمال بدون معتقدات جديدة رغم تحطم الكيان الفكرى القديم فى دخيلته .

ومن الاحداث الهامة فى حياة كمال تعرفه على

اسرة شداد الارستقراطية الغنيـة . ويدهش كمال للابهة والفخامة ونمط الحياة الاوربى السافر فى هذه الاسرة ، والحرية فى السلوك والطلاقة فى الكلام . بيد ان عداء كمال للانجليز وآراءه الديمقراطية وولعـه بالافكار الليبرالية لحزب «الوفد» البرجوازى القومـى وبالاتجاهات التقدمية لهذا الحزب قد اصطدما بالفراغ الداخلى لدى حسين شداد والوصوليـــة والاستعلاء الارستقراطى لدى صديقه حسن سليم . ويبين نجيب محفوظ هنــا اصطدام ايديولوجيتين - الوطنيـــة الديمقراطية والارستقراطية المعادية للوطن والشعب .

ان ميول كمال القلقة المتململة تتجاوب مع ميول المصريين انذاك ، حيث عم البلاد نضال متوتر فى سبيل صيانة بعض منجزات ثورة ١٩١٩ ، وصيانة المكتسبات الديمقراطية لدستور ١٩٢٣ ، وضد ضغط الرجعيـة ودسائس الانجليز . ان روح هذا النضال تتخلل الجزء الثانى من الثلاثية الذى ينتهى باحداث فاجعة : عـلى الصعيد العائلى - موت طفل عائشة وزوجها بسبـب التيفوئيد ، وعلى الصعيد الوطنى - موت سعد زغلول .

ويمنى كمال بالاخفاق على الصعيد الشخصى . فان معبودة احلامه عائدة تتزوج من الارستقراطى حسـن سليم ، بينما يروح كمال المضطر الى ممارسة عمـل معلم متواضع فى مدرسة يبحث عن السلوى فى متاهات الفلسفة المثالية وفى المغامرات الغرامية الرخيصة .

اما الجزء الاخير من الثلاثية «السكرية» فينقـل

القارئ الى اعوام ١٩٣٥–١٩٤٤ . وغدت هذه الفترة التي شهدت اوضاعا ثورية جديدة كما شهدت الحرب العالمية الثانية خاتمة بالنسبة للجيل الاقدم وآونة الاعمال الحازمة بالنسبة لجيل الشباب .

لقد هزت احداث كثيرة حياة اسرة عبد الجواد المرفهة فيما مضى ، كما حدثت تغيرات ايضا في حي بين القصرين القديم . فقد ظهرت فيه الكهرباء واجهزة الراديو وهدمت الحوانيت العتيقة وبنيت محلها متاجر عصرية ضخمة لاثرياء جدد .

وظهر في العائلة جيل جديد هو الاحفاد الذين لا يشبهون آباءهم واجدادهم بشيء . انهم حازمون متمردون ومبدئيون على طريقتهم الخاصة ومنهم احمد وعبد المنعم ابنا خديجة المتسلطة الجشعة . انهما لا يعيران اذنا صاغية لرأى والديهما ولا يتصرفان الا بما تمليه عليهما معتقداتهما . بيد ان معتقداتهما هذه على طرفي نقيض .

عبد المنعم واحد من «الاخوان المسلمين» الرجعيين ، في حين يتأثر اخوه احمد بالافكار الشيوعية . انه يستنكر جشع امه التي تعامل النزلاء معاملة قاسية . وهو يكره سلطة الملك الطاغية وينشر مقالات في المجلة اليسارية «الانسان الجديد» . بيد ان آراء احمد ليست خالية من تناقضات . فعندما احب علوية ، وهي فتاة من عائلة غنية ، صار يفكر بتفاخر ساذج انه هو ايضا كريم

المحتد وان له حصـــة فى الارث . ولكنه عندما اخفق فى حبه ادرك بان سوسن حماد الصحفية الكادحـــة اقرب اليه روحيا .

ان شخصية رضوان الوسيم ابن ياسين والذى يترقى فى المناصب بسرعة مدهشة بفضل وصايـــة شخص متنفذ فاسد الاخلاق هو عبد الرحيم باشـــا شبيهة بشخصية الوصـــولى محجوب عبد الدايم فى «القاهرة الجديدة» ، ويتوافق كذلك زمن ارتقائهمـا «الذروة» ، وهو الثلاثينات حيث تفشت بين شباب مصر الوصولية والفساد والبطالـــة . ويلاحظ القارئ فى الثلاثية ملامح من بعض مواضيـــع روايات محفوظ المبكرة . بيد ان هذه المواضيع كانت فى تلـــك الروايات النابض الاساسى للحبكة ، اما فى الثلاثية فهى مجرد لمسات فى لوحة الحياة الواسعة .

ويطور محفوظ فى الجزء الثالث موضوع النضال ضد الانجليـــز وضد النظام الملكـــى ، فيصوره بتعقيدات جديدة مرتبطة باحداث الحرب العالميـــة الثانية وزحف رومل نحو الاسكندرية وقصف القاهرة .

وفى ختام الرواية يفيد الكاتب ان النشاط الدعائى الذى مارسه احمد وعبد المنعم وكذلـك الاجتماعات فى منزلهما تثير شكوك السلطات التى تعتقل الاخوين فى وقت واحد ، مما يثير رعب العائلة واستغرابها . بيد ان هذه الاحداث الفاجعة تقترن بحدث سار هو انتظار ميلاد طفل لدى كريمة ابنة ياسين . وبذلك يقصد

المؤلف الى تأكيد لانهائية الحياة واستمراريتها وتنوعها بالرغم من الجوانب المأساوية الكالحة للوجود البشرى .

تحتوى ثلاثية نجيب محفوظ على مواد كثيرة تجسد بالتفصيل جو حياة المجتمع المصرى طوال ربع قرن . ويخيل للباحث احيانا ان المؤلف يبدى اهتماما زائدا بتفاصيل وصغائر الحياة المعيشية . وكان تصوير مختلف التيارات السياسية بشىء من عدم التحيز قد حمل بعض النقاد على اعتبار الثلاثية من النتاجات التى لا تتميز باتجاه سياسى معين . فالناقد الفرنسى جوميه ، مثلا ، يعارض ثلاثية محفوظ «بارض» عبد الرحمن الشرقاوى المناهضة للاقطاع (٤ ، ص ٨٤) . بيد ان جوميه يستدرك فيقول انه ليس من الصعب اكتشاف الميول السياسية اليسارية لدى نجيب محفوظ (٤ ، ص ٨٣) . وبالفعل ، كيف لا يتحسس القارئ الاتجاه التقدمى للثلاثية التى يكتب مؤلفها عن حقد ابطاله على الاحتلال الانجليزى وعلى النظام الملكى المتعسف الذى حكم مصر حتى عام ١٩٥٢ ، ويصور بكل ود ابطال الرواية من حملة الآراء التقدمية ابتداء من المتمرد الحالم الجسور فهمى و«الفيلسوف» المعارض لاضطهاد الفرد كمال وانتهاء بالشيوعى المناضل النشيط احمد شوكت ؟

ولابد للمرء من ان يستشف موقف الكاتب الانتقادى عبر الكثير من المشاهد الحياتية فى الرواية .

فان نجيب محفوظ تارة يشجب قساوة التقاليد العائلية المتحجرة المتهرئة التى تقيد حرية تطور الفرد وتشوهه ، وتارة يحتج على الاضطهاد السياسى البريطانى والتعسف الملكى ، وتارة ثالثة يعبر عن تعاطفه مع الشعب المصرى الذى يعانى من الجهل والفقر والظلم ، فيعرب عن ضرورة التقدم الاجتماعى وحتميته .

وخلافا للروايات السابقة يجسد نجيب محفوظ فى ثلاثيته الواقع المصرى بصورة حركية وعلى امتداد زمنى طويل ، الامر الذى يساعده فى التخلص من بقايا الجمود فى تصوير الابطال ، مما نصادفه فى بعض نتاجاته السابقة .

ويشير جوميه وبعض الباحثين الآخرين الى ان الرواية تخلو من تصوير خط ناجز للتطور الاجتماعى فى مصر . (٤ ، ص ٨٦) . ذلك قول صحيح ، ولكنه تجدر الاشارة الى ان امورا كثيرة فى تطور مصر الاجتماعى ابان الخمسينات ، حيث كتبت الثلاثية وصدرت ، لم تكن جلية واضحة بعد ، وان التطورات الاكبر شأنا قد تحققت فيما بعد .

ولقد تجلى التفاؤل السياسى لدى نجيب محفوظ وبُعد نظره بكل وضوح عبر الثلاثية فى انه ، مع رفضه لكل ما هو كالح ثقيل فى التقاليد والحياة السياسية المصرية ، كشف فى الزمن الماضى عن فترات ساطعة من تيقظ القوى الشعبية مثل انتفاضة عرابى باشا

١٨٨٢ ضد الانجليز ، وصور ببلاغة متحمسة ثورة ١٩١٩ وربط بين هاتين المرحلتين من النضال التحررى الوطنى ربطا محكما فاكد ضرورة الموقف الثورى ازاء التاريخ .

وتتميز الثلاثية عن الروايات السابقة بوجود النظرة التاريخية المعمقة الى تطور المجتمع . فالتطلع الثورى الى المستقبل مما نراه فى المشاهد الخاصة بانتفاضة ١٩١٩ ضد الانجليز فى الجزء الاول من الثلاثية يتجلى بقوة جديدة فى الفصول الختامية من الجزء الثالث .

ان نجيب محفوظ يعرض فى ثلاثيته لوحة واقعية واسعة صادقة لحياة الشعب طوال فترة معقدة للغاية من التاريخ المصرى . وهو يصور الواقع من المنطلقات الانتقادية لكاتب ديمقراطى يفضح الظواهر السلبية والعيوب الذميمة للحياة المصرية مما خلفته القرون الوسطى وعمل الاستعمار البريطانى على غرسه وابقائه .

ان الواقعية الانتقادية فى روايات نجيب محفوظ لهذه الفترة والتى تمثل قسطا كبيرا فى الادب العربى المعاصر ، تبلغ مستوى فنيا رفيعا فتشكل مرحلة مرموقة فى تطور النثر العربى الحديث .

# المراجع


١ – صبرى حافظ ، الاتجـــاه الروائى الجديـد عند نجيب محفوظ ، «الآداب» ، بيروت ، ١٩٦٣ ، العدد ١١ .

٢ – صبرى حافظ ، نجيب محفوظ ومصادر تجربته الابداعية ومقوماتها ، «الآداب» ، بيروت ، العدد ٧ ، ١٩٧٣ .

٣ – نجيب محفوظ ، بداية ونهاية ، القاهرة ، مكتبة مصر ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦١ .

٤ – J. Jomier, o. p. La vie d'une famille au Caire d'après trois romans de M. Naguib Mahfuz. Extrait de MIDEO, (Caire). Dar al-Maaref, 1957, tome 4.

٥ – Monteil, Vincent. Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine. Beyrouth, 1961, pp. XXVI, XXXII.

٦ – نجيب محفوظ ، اتجاهى الروائى الجديد ومستقبـــل الرواية . «الكاتب» ، القاهرة ، فبراير ، العدد ٣٥ ، ١٩٦٤ .

٧ – نجيب محفوظ ، السكرية ، القاهرة ، مكتبـــة مصر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦١ .

# كيربيتشينكو

كيربيتشينكو ــ باحثة علمية فى معهد الاستشراق التابع لاكاديمية العلوم فى الاتحاد السوفييتى ، مرشحة للدكتوراه فى اللغات والاداب ، اخصائية فى الادب العربى المعاصر ، لها ترجمات من العربية الى الروسية مثل «سيرة الملك الظاهر بيبرس» ومجموعة قصص قصيرة بعنوان «عمار يا مصر»، ولها دراسات عن نتاج يوسف ادريس ، نذكر منها على سبيل المثال «صدى تشيخوف فى اقاصيص ادريس المبكرة» . ادناه بحثان بقلم كيربيتشينكو ، يتضمن الاول «الانسان فى نتاج يوسف ادريس» ادلة مقنعة على اصالة وموهبة هذا الكاتب المبدع فى تصوير الحياة من جميع الوجوه ، ويعتبر الثانى «اقاصيص «الموجة الجديدة» فى مصر» باكورة دراسات المستعربين السوفييت لنتاجات الكتاب المصريين الشباب الذين اجتازوا عتبة الادب فى الستينات والسبعينات . وتشير الباحثة الى ابتعاد بعض هؤلاء الكتاب عن واقعية الخمسينات وتحلل الاسباب التى ادت الى ذلك .

## كيريبتشينكو

# الانسان فى نتاج يوسف ادريس

دخل يوسف ادريس محراب الادب المصرى فى مطلع الخمسينات وسرعان ما حظى ، بفضل موهبته الفذة ، بالاعتراف ككاتب واقعى اختار ماجريات الامور اليومية موضوعا رئيسيا له وانتقى ابطاله من بين بسطاء المصريين . ان موهبة يوسف ادريس شعبية بطبيعتها . فقد تربى الذوق الفنى لديه على الحكايات الشعبية الشفوية فاستوعب ما يلازم الشعب من واقعية فى التفكير والتقييم ومن روح فكاهية . وساعد ذلك يوسف ادريس لدرجة كبيرة على تذليل نقاط الضعف التقليدية فى القصة المصرية مثل العاطفية والنزعة الميلودرامية . ثم ان نتاج ادريس عصرى بافضل معنى لهذه الكلمة . فاطلاعه المبكر على الادب الاوروبى التقدمى اثر تأثيرا مثمرا ايضا على تكوين ذوقه الفنى وتفهم طبيعة النتاج الادبى .

وهناك خاصية اخرى من خصائص موهبة ادريس تتسم بمنتهى الاهمية فى ادراك طريقه الابداعى بما فيه من تعرجات وضلالات . وهذه الخاصية هى القوة

الشعورية العميقة التى يتحلى بها الكاتب . فهو ، فى كل ما كتب ، كأنما يكتب عن امور تحسسها شخصيا وعاناها بنفسه .

توافق انشط فترة فى نتاج يوسف ادريس - الخمسينات والستينات - مرحلة اهم انعطاف فى تاريخ مصر ، ونعنى بها مرحلة الثورة المناهضة للاقطاع والامبريالية . وكان الصراع الشديد بين القوى الاجتماعية فى تلك الفترة قد انعكس فى الادب مباشرة . ومن الناحية التاريخية عرضت على بساط البحث مسألة طرق تطور مصر لاحقا . ونشبت فى الاوساط الادبية مناقشات حادة بشأن رسالة الادب وموقفه من الحياة ومن القضايا الاجتماعية .

وكان تيقظ الوعى الوطنى لدى المصريين فى نضالهم ضد الاستعمار الاوروبى حافزا على تطوير الثقافة والادب المصريين الحديثين . وكانت فكرة الوحدة القومية وتلاحم الشعب بأسره لمواجهة الاجنبى قد غذت والهمت الادب المصرى خلال امد طويل . والى جانب ذلك تطور الادب على اساس تطور الفكر الديمقراطى التقدمى . وكان الاهتمام العام بالمشاكل الاجتماعية وباحوال افقر فئات الشعب ، ذلك الاهتمام الذى تجلى فى بادئ الامر فى موقف العطف على الفقراء والدعوة الى العمل بالمعروف ، قد تحول بمرور الزمن لدى القسم الاكثر تفهما وتقدمية من المثقفين الى معتقدات اشتراكية . ولعب النقد الادبى دورا هائلا

فى ذلك ، حيث اضطلع بمهمة مزدوجة هى تحليل النتاجات الادبية والترويج للافكار الاجتماعية والسياسية التقدمية . ان الدور الذى لعبه طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) وسلامة موسى (١٨٨٧-١٩٥٨) ومحمد مندور (توفى ١٩٦٥) ولويس عوض ومحمود امين العالم فى فترات مختلفة فى هذا المضمار يفوق التقدير حقا .

فى السنوات الاولى بعد الثورة تطور الادب بسرعة فى جو الحماس الاجتماعى والوطنى الكبير . فقد انطلقت اخيرا الطاقات الادبية التى لم تجد لها منفذا فى ظل الملاحقات والرقابة القاسية . وسرعان ما اسفر ذلك عن نتائج مثمرة ، فشهدت الخمسينات ازدهار الاتجاه الواقعى فى الادب المصرى .

وفى تلك الفترة بالذات بدأ يوسف ادريس طريقه الابداعى . فصدرت اول مجموعة قصصية له «ارخص ليالى» فى عام ١٩٥٤ .

كانت معرفة يوسف ادريس العميقة لحياة الفلاحين وفقراء المدن بحكم مهنته كطبيب ، واحساسه بارتباطه الوثيق مع ابناء الشعب واعتقاده الراسخ بان المثقف يجب ان يقود الشعب فى الطريق الى الحياة الجديدة الافضل - كل ذلك جعل الواقعية هى طريقته ومنهجه الابداعى . وكان الاعتقاد بان احراز الاستقلال الوطنى وتصفية سلطة الاقطاعيين وكبار الراسماليين يشقان الطريق امام التغيرات المثمرة فى الحياة

الاجتماعية وامام احلال العدالة الشاملة قد ساعد يوسف ادريس فى التطلع بتفاؤل الى الحياة حتى عندما يصور احلك جوانبها .

الف يوسف ادريس طوال الخمسينات كثيرا من الاقاصيص وعدة قصص تعتبر حتى الان منجزات منقطعة النظير فى القصة المصرية .

ويتلخص الفضل الرئيسى ليوسف ادريس فى وضع مجموعة من الشخوص الشعبية المتفردة والتى تنطوى على جانب انسانى مشترك عميق . فان ابطال مؤلفات ادريس من فلاحين وحرفيين وباعة واطباء وموظفين صحيين ومعلمين وموظفين صغار وشرطة - انما هم ممثلون نموذجيون لوسط اجتماعى معين . وهم فى الوقت ذاته متباينون اشد التباين ، فلا يشبه بعضهم بعضا .

فان معلم الكيمياء التعيس الضعيف الارادة حفنى افندى («الشهادة») يختلف عن المعلم التعيس والضعيف الارادة ايضا عبد النبى افندى («الحادث») . فالاول عصبى متحشف يشتم التلامذة ويتشكى من الحياة ، والثانى مهندم لين مؤدب لا يتمادى فى ابداء مشاعره . كما ان الشبراوى ذلك الشرطى الشاب الساذج بعض الشىء والذى لا يتحلى ببعد نظر («مشوار») يختلف عن زملائه فى الشرطة فى الاقاصيص الاخرى . والطبيب الفارغ مازن ابن الثرى («الحالة الرابعة») يهوى الحياة المرحة على غير ما يهواها الدكتور

عبد المجيد ، ذلـك العربيد الذى يتعاطى المخدرات («مظلوم») .

ثم ان صور الفلاحين متنوعة ايضا لدى يوسف ادريس . فالمنكت الريفى المرح اللاذع اللسان عوف («فى الليل») على طرفى نقيض من صالح المكفهر الملقب بابى الهول والذى لا يفهم النكات مطلقـــا («ابـو الهول») . ويحقق ادريس تنوع الصور الفريدة لابطاله باستخدام كل ما فى جعبته الغنية من وسائل تعبيرية فنية . فان رسم الصورة الخارجية بشكل موجز ودقيق يقترن الى عرض السمات النفسانيـة باسلوب فنى رقيق ، الامر الذى يحققه الكاتب تارة عن طريـق وصف التصرفات ، وتارة من خلال رؤيـة الشخوص الاخرى للبطل ، وتارة ثالثة عن طريق الكلام المباشر غير الشخصى او المونولوج الداخلى . ويكتسب كلام الشخوص المباشر لدى ادريس اهمية منقطعة النظير لا يضاهيه فيهـا اى ناثر مصرى آخر . وقد اضفى استعمال عناصر اللهجة الدارجة على لغة الكاتب مرونة وتعبيرية متناهيتين ، الامر الذى يعتبر بحد ذاتـــه مساهمة كبيرة فى اغناء الادب المصرى .

بين ابطال يوسف ادريس اناس طيبون وغيـر طيبين ، اذكياء واغبياء ، يقومون بتصرفات نبيلة او شائنة ، ولكن السمة السائدة بينهم هى دوما نزعتهم الانسانية وموقفهم الانسانى من الآخرين وسلامتهـم الاخلاقية . وتلك بالدرجة الاولى هى سمات ابطاله

من بين ابناء الشعب . فالشرطى الشبراوى طيب القلب مع انه يصفع زبيدة المجنونة غاضبا بعد ان ارهقته مرافقتها الى مستشفيات القاهرة . ويتحلى بالطيبة كذلك نزلاء الدار التى يسكنها العامل العاطل عبده («شغلانه») . فبالرغم من النزاعات اليومية بين زوجته نفيسة وزوجات الجيران يساعده هؤلاء قدر المستطاع الى ان يحصل على عمل . ويتحلى بالطيبة ايضا المعلم حفنى مع انه يلوم التلاميذ دوما ويضربهم بالمسطرة على رؤوسهم .

وتعود تصرفات ابطال ادريس الشائنة والظالمة ، عادة ، اما الى ظروف الحياة العصيبة (فالفلاحون الذين يعطفون على عوف لا يفتحون مع ذلك حافظات نقودهم النزرة ولا يدينونه مالا) ، واما الى مبادئ الاخلاق السائدة فى الوسط المعنى (فالقاضى عبد الله ، مثلا ، الذى اغوى خادمته شهرت لا يرى فى ذلك شيئا يسيئ الى منزلته فى المجتمع («قاع المدينة») .

ان ادريس حتى عندما يصور الاجلاف الانانيين الفاسدين يجيد العثور على شىء انسانى فى نفوسهم وعلى بقايا حية من ضمير ميت وعلى ذرة من العطف على الآخرين . ففى اللحظة ما يشعر القاضى عبد الله برغبة فى ان يلقى من البلكون الساعة التى انتزعها من شهرت بعد ان دفعها هو الى السرقة . اما الدكتور الانانى المتغطرس القاسى مازن فانه يشعر للحظة بتفاهته امام المرأة العجوز المريضة التى تشبه

«دودة صغيرة قد التفت حول نفسها» والتى جىء بها للفحص تحت الحراسة (المرجع ١ ، ص ١٩) .

لقد كتب يوسف ادريس (الطبيب اصلا) قصصا كثيرة عن الاطباء والمرضى . وتتناول بعض قصصه المجانين ايضا . وهو عندما يصورهم يظل محافظا على نفس المبدأ ، وهو تجسيد ما بقى لديهم من جوانب انسانية سليمة . فالشرطى الشبراوى عندما يرى زبيدة نائمة يفكر بانها ، فى النوم ، لا تختلف بشىء عن الناس الاسوياء . والفقير الذى جن فصارت تطارده فكرة بيع قطعة ارضه بأبخس الاثمان بغية انقاذها من مطامع اقربائه موافق على بيعها الى اى مشتر على شرط ان لا يكون انجليزيا («المستحيل») . وفى ذلك تتجلى وطنيته ، اى وميض العقل السليم . ونقرأ فى هذه القصة عبارة رائعة : «اذا كان الفقر فى حد ذاته يهدر كرامة الانسان وآدميته فما بالك اذا جن الفقير» (١ ، ص ١٠٩) . بيد ان ادريس يدحض هذه الكلمات بكل عبارة تالية وبكل واقعة يوردها فى القصة . فهو يعثر على الكرامة الشخصية والنزعة الانسانية عند افقر انسان انزوى فى قاع الحياة . وبقدر نمو مهارة الكاتب يغدو ابطال قصصه اكبر شأنا كشخصيات انسانية ، وتتعقد طباعهم لدرجة اكبر . بيد ان اساس الشخصية الانسانية يظل هو السعى الى الخير حتى عندما يصعب استشفافه من وراء قشور العيوب والتصورات

الزائفة والمصالح الانانية ومختلف المبادىء الاخلاقية والتقاليد التى اضفى الزمن عليها صفة القدسية فصارت تلازم هذا الوسط او ذاك من الاوساط التى يتواجد فيها ابطال يوسف ادريس . فان شخصية الصول فرحات («جمهورية فرحات») معقدة وطريفة من الناحية الفنية . فقد اصبح هذا الرجل فظا غليظا خلال سنوات الخدمة الطويلة فى الشرطة ، ولكنه احتفظ على نحو مدهش بقدرته على ان يحلم بحياة افضل لجميع الناس . ويتمتع بقوة اخلاقية ومعنوية كبيرة عم محمد («شيخوخة بدون جنون») ، وهو كهل يعمل بمهنة «صبى الحانوتى» التى هى اوطأ درجة فى السلم الاجتماعى ، ولكنه يحتفظ بانفته وشعوره بالكرامة الانسانية .

وتتميز بنكهة خاصة وشأن كبير شخوص قصة «الحرام» التى تكاد تضم ممثلى كل الشرائح الاجتماعية فى الريف المصرى – من الترحيلة المهانين حتى مالك التفتيش الخواجة زغيب .

ان هذه القصة تمثل حصيلة مرحلة كاملة فى نتاج يوسف ادريس ، وفيها هى الاخرى تنتصر النزعة الانسانية فى آخر المطاف . وتغدو مأساة بطلة القصة عزيزة اساسا لتضامن الترحيلة ، ومبعثا لاهتمام فلاحى التفتيش بهم وعطفهم عليهم ، بل وتحمل ناظر التفتيش فكرى افندى على اعادة النظر فى الكثير من آرائه بشأن الحياة .

ويصـور ادريس فى قصـة «الحرام» البنيـة الاجتماعية للريف الاقطاعى المصرى بشكل هرم هائل يتربع الاقطاعى على قمته ، بينما يضغط الاساس بكلكله على الفلاحين .

ويتحدث يوسف ادريس فى «قصة حب» ، وهى من مؤلفاته القليلة ذات الصبغة السياسية السافرة ، عن دور المثقفين فى حركة التحرر الوطنى . فان بطلى القصة - المهندس حمزة وحبيبته المعلمة فوزية - من ابناء الجيـل الجديد المتحررين مـن الخرافات والواثقين من قواهم ومن رسالتهم فى ان يكونوا قوة قيادية منظمة تتزعم الشعب فى نضاله من اجل التحرر الوطنى ومن اجل مستقبل افضـل . فان حمزة القوى الشكيمة والمفعم بـالتفاؤل واثق من انه «فى كـل انسان جزء طيب ونظيف وثورى وعلى استعداد لخدمة المجموع ، وجزء آخر وحشى وفردى ومناقض لـه تماما» (٢ ، ص ١٨٠) . فمن الضرورى ان نستشف فى كل انسان هذا الجزء الطيب ونطوره ونساعده على تذليل الجزء الآخر .

وتتميز الصور النسائيـة فى مؤلفات يوسف ادريس فى الخمسينات بالنقاوة والرزانـة والقوة الروحية . فان مصير اغلبية بطلاته - شهرت وعزيزة وفاطمة («حادثة شرف») - مصير فاجـع ، ويرى الكاتب سبب الشر بالدرجة الاولى فى النظام الاجتماعى وفى الخرافات الراسخة والمبادىء الاخلاقية التى اكل

الدهر عليها وشرب . ولولا ذلك لكان الناس افضل بكثير مما هم عليه . فان غريب الذى تسبب دون قصد منه فى اهانه فاطمة مدفوع بحب صادق لها . وهذا الحب بالذات يضيق به اطار الاخلاق المتبعة فى القرية .

ان يوسف ادريس عندما يحدد فى نتاجاته موضوعيا موقف الناس الذين يكسبون لقمة العيش بعرق الجبين انما يجد معايير دقيقة لتعريف الخير والشر واسبابهما . فالكاتب يرى العالم فى وحدة متكاملة تترابط فيها جميع الظواهر ترابطا وثيقا ، وهى مشروطة بهذه الارتباطات المتينة غير المرئية . وبفضل هذه الرؤية المتكاملة يكتسب الحادث اليومى القليل الشأن او المشهد الحياتى البسيط للوهلة الاولى عمقا وقوة تعميمية بريشة الكاتب .

• • •

لقد جرت فى الحياة الاجتماعية والسياسية فى مصر تغيرات هامة طوال الخمسينات . فالصراع الحاد بشأن قضايا التطور الاقتصادى والاجتماعى اللاحق قد مزق نهائيا الغشاء الواهى للوحدة الوطنية وبدد جميع الاوهام بخصوص امكانيات حل المهمات الاقتصادية المعقدة واحلال العدالة الاجتماعية مع الحفاظ على التناسق القومى والوئام الطبقى .

فان التزام كل مثقف بان يحدد موقفه فى ظروف لم تعد فيها المصالح الاجتماعية لمختلف الفئات الاجتماعية تتجاوب مع المصلحة العامة قد غدا سببا ومنبعا لازمة روحية حادة لدى قسم كبير من المثقفين المتربين على شعارات الوحدة الوطنية .

وبحكم خصائص موهبة يوسف ادريس التى اشرنا اليها انفا ، وبالدرجة الاولى استيعابه الشعورى العميق للواقع . تجلت هذه الازمة الفكرية والروحية فى نتاجه بحدة ممضة جدا . زد على ذلك ان صلة الكاتب بالشعب قد ضعفت لدرجة كبيرة فى السنوات الاخيرة ، الامر الذى انعكس كذلك على ابداعه الذى هو شعبى فى جوهره واساسه .

لوحظت السمات الجديدة لاول مرة لدى ابطال ادريس فى مجموعته القصصية «آخر الدنيا» التى صدرت عام ١٩٦١ . ففى تلك الفترة صار يوسف ادريس يشك فى امكانية قرب بلوغ المثل الاجتماعية العليا ، وفى مقدمتها مثل الحرية ، التى ارتبطت ، فى ذهنه ، بثورة ١٩٥٢ . واخذ يبحث عن جواب عن المسائل التى تشغل باله فى مختلف النظريات الفلسفية الحديثة ، بما فيها الوجودية التى تحتل فيها قضية حرية الفرد مكانا كبيرا جدا كما هو معروف . ويلاحظ هذا البحث بكل وضوح فى الكثير من المؤلفات التى كتبها فى مطلع الستينات .

وتجلت السمات الجديدة ، اول ما تجلت ، فى موقف الاغتراب لدى الابطال . ولـــم يعد بالامكان اعتبارهم من الناس العاديين البسطاء الذين يصادفهم المرء حيثما اتجه . فان ملامح مظهرهـــم الخارجى وطباعهم تميزهم عن غيرهم . ومن هؤلاء الابطال احمد العقلة الاسطة القروى العصامى الألكن بساقه الوحيدة («احمد المجلس البلدى») ، واحمد رشوان المثقف الغريب الاطوار الذى يشعر بالوحدة القاتلة ويسخر منه الآخرون («ا» «الاحرار») ، وغريب القاتل وقاطـع الطريق والتلميذ الشوربجى الذى يشعر برغبة شاذة فى قتل انسان ما («الغريب») .

ان هذه المؤلفات تطرح جميعا مسالة حرية الفرد بهذا الشكـل او ذاك . ففى قصـــة «احمد المجلس البلدى» يبحث ادريس عن حل لهذه المسالة بالتخلى عن الخيرات المادية وعن الملكية عموما . وبمـا ان هذا الطريق لا يتلاءم بشكل جيد ونفسيـــة الفلاح المرتبط بالارض ارتباطا لا ينفصم فان الكاتب مضطر الى اضفاء سمات استثنائية على احمد العقلة .

وبالنسبة لاحمد رشوان يعتبـر التمرد الفردى الفوضوى وسيلة للذود عن الكرامة الانسانية . وذلك ما يجعل بعض سمات طبعه تتميز بشىء من المبالغة .

وهكذا تؤدى الحلول التاملية التى يقدمها يوسف ادريس الى جعل صور الابطال اصطلاحية ، مفتعلة فى بعض جوانبها على الاقل . ويلاحظ المرء ازدواجيـة

موقف الكاتب من ابطاله : فان ادريس يتعاطف مع احمد رشوان فى تمرده ، ولكنه يعى فى الوقت ذاته سخف هذا التمرد وعدم جدواه .

ان الافتعال فى فكرة قصـــة «الغريب» (يبرهن ادريس فيها على لااخلاقية قتل الانسان البرىء ، وهذا امـــر لا يحتاج الى برهان) يؤدى الى افتعال صورة البطل الرئيسى . فان ادريس مضطر الى الافتراض بان الرغبة التى تلاحق التلميذ لقتل شخص ليست لااخلاقية فى شىء . ان هذه الرغبة هى مبعث تصرفات الشوربجى طوال القصة ، مما يشوه صورته الفنية فيجعلها غير طبيعية .

اما شخصية غريب فهى واقعية مأخوذة من الحياة خلافا لشخصية الشوربجى . فهو ليس قاتلا بالفطرة ، بل ان الظروف تجعله يواجه دومـا الخيار بين ان يقتل او يُقتل . ولدى غريب مفهوم دقيق عن الخير والشر . فهو يعرف جيـدا ان قتـــل الانسان البرىء خطيئة .

ان الموقف المتباين مبدئيا من رسم صورتـــى البطلين قد حدد النتيجة النهائية ، الا وهى زخم ووزن شخصية غريب وعقم شخصية الشوربجى وخلوهـــا من قوة الاقناع .

ونرى نفس هذه الازدواجية بوضوح اكبر فى قصة «العسكرى الاسود» الصادرة عام ١٩٦٢ . فان صورتى الشخصيتين الرئيسيتين فيهـــا مرسومتان باسلوب

متباين تماما . عباس الزنفلى انسان جاهل ضيق الافق من اصل فلاحى ، ولكنه يتباهى الى اقصى حد بقوته البدنية الفائقة . وهو «يشق طريقه فى الحياة» فيغدو جلادا فى وزارة الداخلية . وهو واثق من انه يؤدى واجبه عندما يمارس التعذيب . ويشعر بالارتياح من ثقة الوزير به ومن خوف الجيران والمعارف والاقرباء منه وتملقهم اليه . ثم ان اداء وظائف الجلاد يرضى الغرائز السادية الوضيعة القابعة فى روحه . ومع ذلك لا يتحمل عباس «عملـــه» فى آخر الامر فيكتئب فى البداية ثم يصاب بالجنون السوداوى .

اما البطل الثانى فى القصة فهو الطبيـب شوقى ضحية عباس والذى كان فى سنى الدراسة على رأس الشباب ذوى الميول الثورية . انه ، على ما يبدو ، شخص قوى راسخ العقيدة ، ولكنه ينتهى هو الآخر الى الجنون . فبعد ان يقضى بضعة شهور فى السجن ويتلقى التعذيب على يد «العسكرى الاسود» يخرج من هناك بهيئة لا تمت الى البشر بشىء ، انه مجرد حيوان كسيح مزر لا ينبض فيه الا غريزة الحفاظ عـــلى النفس . ويحلل ادريس بالتفصيـــــل تحول شوقى ويستنتج فى آخر القصة انه لا امل فى عودتـــه الى الحالة البشرية الطبيعية . وتنتهى القصـــة بمشهد يتقابل فيه عباس وشوقى وجها لوجه وهما شبيهان بوحشين اكثر مما بانسانين . ان الشر الذى يقترفه شخص ضد شخص آخر يفعل فعله السلبى فى روح

الاول ايضا . فالجلاد الذى يبيد الضحية يهلك هو ايضـــا . تلك هـــى فكـــرة قصة «العسكـــرى الاسود» .

وبغيـة اثبات هذه الفكرة التى هى مثار للجدل يضطر ادريس الى تقبـل هلاك الضحيـــة باعتباره بديهية . فهو لا يتناول الاسباب التى جعلت شوقى لم يصمد للتعذيب . فالكاتب يقول بشكـــل عام ، ولا يقصد شوقى بالذات ، ان التعذيب ينطوى بالنسبة للضحية ، على اهانة معنوية هائلة ، اضافة الى الالم الجسدى ، فيولد احتقار الانسان لنفسـه «لانك لا تموت ولا تريد الموت ولا تزال حيـا تتمسك ذليلا بالحياة» .

ولا تتناول القصة مطلقا القضية المعنوية الكبرى قضيـــة الصمود الانسانى وقوة الارادة والعقـــل والمعتقد . فان ادريس يوجه جل اهتمامه الى الوصف التفصيلى للتغيرات الشاذة التى تسببهـا التعذيب فى عقلية شوقى . وتتكون لدى القارئ فكرة واضحـة تماما عن حالة شوقى النفسانية والبدنية ، وليس عن شخصيته وطباعه .

ويتجلى فى مؤلفات ادريس التالية اتجاه متزايد الشدة نحو احلال تصوير الحالة النفسانية للابطال محل رســم الشخوص المتفردة المشروطـــة بالاوضاع الاجتماعية . فالكاتب يصور الانسان من الداخل بغية التعمق باكبر قدر ممكن فى روحه من اجل العثور هناك

فى اعماق اللاشعور على سنن عامة تحدد نفسية الانسان . وقد تقلص اهتمام يوسف ادريس بالمظهر الخارجى لابطاله كما انهم صاروا يفقدون ارتباطهم بالواقع الذى يبدو عدائيا متجهما فى انظارهم .

وعندما يحاول ادريس ، من هذه المنطلقات الذاتية ، التفكير فى البشرية والمجتمع البشرى فانه يتوصل الى اكثر الاستنتاجات تشاؤما . ففى اقصوصة «الاورطى» ، مثلا ، يصور الكاتب المجتمع البشرى بشكل جموع فى هرج ومرج ، و«يكاد الجرى يكون فى كل اتجاه» بحثا عن منطلق تستطيع ان تبدأ منه هذه الجموع جريها نحو هدف لا يراه احد بعد . الناس مندفعون بالمصالح الشخصية الانانية ركضا وراء الاثراء . وهم لذلك مستعدون للاقدام على القساوة والعنف . ويجعلهم الجشع متضامنين فى القساوة واللاابالية واللاانسانية .

ونجد لوحة مماثلة لهذه فى اقصوصة «اللعبة» . فالانسان مستعد لاقتراف عمل دنىء ولاهانة نفسه لكى يسد الطريق على انسان آخر فيمنعه من رؤية الهدف الذى يلمع امامه فى مكان ما . ومع ذلك لا يتخلى يوسف ادريس عن محاولات رسم صور اناس طيبين . فهو لا يزال يبحث عن امثالهم بين ابناء الشعب . فان عم حسن ، بطل اقصوصة «صاحب مصر» ، ينبغى ان يكون ، حسب فكرة ادريس ، واحدا من هؤلاء الناس الطيبين . وتتلخص سجاياه

الاساسية فى النزاهة والطيبــة والاستعداد لمساعدة الآخرين دوما ومهما كانت الظروف دون ان يفكر فى مصلحته . فهو يحمل ادواته البسيطة لصنع القهوة والشاى ويجوب مصر فيظهر فى اماكن غير متوقعة ، على مفـــارق الطرق ، ليسقى السواق والمـــارة والمسافرين المتعبين الشاى والقهوة . بيد ان اناسا آخرين يحلون محـــل حسن فيسود نظام الانسان الفاسد . ويضطر حسن الى ترك مكانه المأهول والبحث عن مكان آخر لم يسكنه الناس بعد . وهو يفعل ذلك لاعتقاده بان شخصا خفيا مجهولا لا يعرفه احد غيره يطارده فى كل مكان فيمثـل الشر بعينـــه . وهكذا فالخير الموجود فى العالم ضعيف امام الشر ومطارد من قبله . انه جذاب يؤثر على افئدة الناس ولكنه عاجز عن قهر الشر . فالشر الملازم للجنس البشرى ينتصر لا محالة .

ويحاول ادريس بصدق واخلاص بين الفينة والفينة ان يتفهم ما يجرى له ولنتاجه ويدرك اسباب الازمة الروحية التى تنهش هذا النتاج . والدليل على ذلك هو قصة «لغة الآى آى» التى تحكى ماساة شخص اقتلع جذوره الشعبية وفقد صلاته باصدقائــــه القدامى والذين يشاركونه فى الرأى ، ولكنـــــه ادرك فجأة خواء وجوده بلا هدف ولا غاية .

ان التحول الذى طرا على ابطال يوسف ادريس من قصة لاخرى يتجلى بوضوح فى اطار نتاج واحد هو

مسرحية «الفرافير» ، ومن خلال شخصية بطلها الرئيسى . فقد اراد يوسف ادريس ان يرسم فى هذه المسرحية صورة لمسرح «سمير» الشعبى المصرى ، فاكتسبت شخصية فرفور سمات العديد من الابطال الذين يحبهم يوسف ادريس ممن جسدهم فى مؤلفاته المبكرة . فى بداية المسرحية نجد فرفور خادما مرحا نبيها حاضر البديهة يقوم على خدمة سيده ، ولكنه مدفوع بالبحث عن العدالة ، فهو يتساءل : ما الذى يجعله خادما على الدوام ويجعل سيده سيدا على الدوام ؟ ولا يسفر عن اية نتيجة البحث عن جواب لهذا السؤال الذى يشكل اساس الحبكة فى المسرحية . فان يوسف ادريس كانما يريد ان يقول ان العدالة الاجتماعية مستحيلة . وسيظل هناك اسياد وخدم فى كل مجتمع ، وذلك لان فرفور نفسه عندما يحتل مكان السيد يفقد على الفور ما يلازمه من شعور بالعدالة ونزعة انسانية . فان مكانة السيد ترضيه تماما ولا يعود يهتم اطلاقا بقضية المساواة الاجتماعية . وفى الفصل الثانى نجد فرفور يكاد يفقد كل سماته الاجتماعية والطبقية التى كانت لديه سابقا والتى جعلت صورته فى البداية حية متميزة . فهو الان يضطلع بدور «الانسان عموما» ، انه وحيد يقف فى وجه المجتمع والنظام الاجتماعى بحد ذاته . اما المجتمع البشرى نفسه فتصوره المسرحية بشكل عمود من البشر الذين يقف بعضهم على اكتاف بعض ويحاول

كل منهم سحق الذى تحته واسقاط الذى فوقه بغية احتلال مكانه . لقد تغير هنا ليس مبدأ شخص معين فقط ، بل مبدأ المجتمع بأسره .

ثم ان ابطال مسرحية يوسف ادريس الفلسفية الثانية «المهزلة الارضية» مجرد اقنعة ايضا . فان الاشقاء الثلاثة الذين يتقاضون بسبب تركة الاب يمثلون ثلاث شرائح من المجتمع المصرى : البرجوازية الوطنية والجيش والمثقفين . ويمثل الشعب فى المسرحية تومرجى اسمه صفر . تجرى احداث المسرحية فى مكتب مفتش الصحة ، وذلك لان الاخ الاكبر يريد ادخال الاخ الاصغر مستشفى المجاذيب . اما الاخ الاوسط فيسعى الى انقاذ اخيه الاصغر ، ولذا يبقى المسدس دوما على اهبة الاستعداد . وتؤدى الاتهامات المتبادلة والملامات والتهديدات الى اختلاط الامر على الطبيب فلا يعود يفرق بين المحق او المذنب من الاشقاء ، حتى انه يصاب بالجنون فى آخر الامر . ويسود المسرحية جو الجنون الشامل . فكأنما يريد يوسف ادريس ان يقول : الجميع غير اسوياء وهذا هو حقيقة الحياة .

الاخ الاصغر ، محمد الثالث ، مثقف كثير الشبه بشوقى فى «العسكرى الاسود» . فقد زج به فى السجن ، مثل شوقى ، بسبب نشاطه الثورى ، وخرج منه كسيرا عديم الارادة تطارده الكوابيس ويسمع اصواتا تتهمه بالاخفاق والجبن والانتهازية

والخيانة كما يخيل اليه . وهو مستعد للالتحاق بمستشفى المجاذيب لكى يهرب من نفسه ومن الحياة التى عجز عن تغييرها ولا يستطيع ان يتقبلها على ما هى عليه .

اما الاخ الاكبر ، محمد الاول ، فهو وحش كاسر يسعى بالحق والباطل الى الاستئثار بحصة اخويه من تركة الاب ، ويبرر دناءته بكونه جهد لتأمين مستقبل ابنائه فى حين ان الاخ الاوسط ، الشرطى محمد الثانى ، شخص عنيف غير رصين يحاول حل النزاعات بقوة السلاح .

ونجد نفس القدر من الرمزية فى شخوص المسرحية الآخرين ، وهم محمد قارون جد الاشقاء الذى بعث حيا لفترة قصيرة ، والذى كان قد ارسى اساس رفاه الاسرة ، وابوهم محمد الطيب وامهم كنانة (لاحظ : ارض الكنانة) .

ان الاتهامات التى يكيلها افراد الاسرة لبعضهم البعض هائلة جدا . ويرفض يوسف ادريس البت فى مسألة من المحق ومن المذنب . فكل واحد منهم محق على طريقته الخاصة : محمد قارون الذى جمع المال «علشان مزاجه» لانه «هو كدا ، موهبته كدا» ومحمد الطيب المعلم المرتشى فى الامتحانات «علشان خاطر يسيب لاولاده حاجة» ، ومحمد الاول الذى يبرر بنفس الحجة موقفه الدنىء من اخويه . ولعل يوسف ادريس يتصور حجة مستقبل الاطفال دامغة جدا . وعلى كل

حال فما من احد ، بين ابطال ادريس ، يستطيع دحض هذه الحجة على نحو مقنع .

يشير يوسف ادريس فى «المهزلـــة الارضية» بشعور من الالم الممض الى انهيار الوحدة القوميـــة انهيارا تاما . ويعتبر ذلك انهيارا لجميـــع الاسس الحيوية وجنونا للعالم اجمع .

وعندما يتخلى الكاتب فى الوقت ذاتـــه عـــن الموضوعية وعن المعايير الاجتماعية لتقييم العالـم وينظر الى هذا العالم عبر روح ابطاله يفقد التصورات الدقيقة عن الخير والشر ، عن الاخلاقى واللااخلاقى ، ويكاد يعتبر الشر امرا ملازما للانسان بطبيعته .

ويتجلى انتصار الشر خصوصا عبر الصور النسائية لدى يوسف ادريس . ففى وردة زوجة غريب ، والام فى اقصوصة «لان القيامة لا تقوم» وكنانة فى «المهزلة الارضية» وفتحية بطلة قصة «النداهة» — فيهن جميعا شىء من بطلات ادريس السابقات . ولكنهن ، مـــع ذلك ، نساء اخريات تمامـــا ، فقدن النقاء السابق ووقعن فى اسر قوة شريرة فصرن يظلمن ابناءهن .

• • •

ذلك هو خط تحول ابطال يوسف ادريس طوال ١٠ اعوام من نشاطه الادبى : بطل عام ١٩٥٦ المثقف حمزة وبطل ١٩٦٦ المثقف محمد الثالث ، والمجانين الذيـــن احتفظوا بانسانيتهـــم فى الاقاصيص المبكرة

وابطال «المهزلة الارضية» «الاسوياء» المدموغين بدمغة الجنون . الطيبة والكرامة الانسانية والشهامة التى احتفظ بها ابطال الخمسينات بالرغم من قساوة الحياة حواليهم ، واللامبالاة والغلظة والانانية التى تلازم ابطال الستينات .

لقد تغير ابطال يوسف ادريس مثلما تغيرت تصوراته عن العالم . ولم يبق للتفاؤل السابق اثر . وحلت خيبة الامل محل ايمان الشباب بان الثورة ستعود بالتبدلات السريعة وستحل كل المشكلات . ولم يبرر المثقفون الآمال التى علقها الكاتب عليهم . والشعب الذى رآه يوسف ادريس فى السابق سليما مفعما بالصحة الروحية والقوى والطاقات ، صار يبدو له عاجزا صامتا .

ومع تغير معتقد يوسف ادريس تغيرت طريقته الفنية ايضا . فان قوة ادريس الشاب تكمن فى معرفته الجيدة للواقع الملموس ولحياة الفلاحين وسكان المدن ، تلك المعرفة التى اغترف منها مادة نتاجه . فعندما كان يحلل الوقائع الحياتية من وجهة نظر انسان يلتزم جانب المضطهدين الف نتاجات تحتوى احيانا على تعميمات اجتماعية واسعة . فان اقاصيص عديدة لادريس غدت ظاهرة ذات شأن كبير فى الادب المصرى ، وليس المصرى وحده ، بفضل ما احتوت عليه من صدق فنى وانسانى .

وبمر الزمن اخذ يوسف ادريس يطرح فى نتاجاته

قضايا اجتماعية وفلسفية اعم . وهذه القضايا وليدة الواقع المصرى ايضا . ويتلخص فضل ادريس – الفنان فى انه تحسس جديتها وحاول ان يبحث عن طرق حلها بالوسائل الفنية . بيد ان هذه القضايا الواسعة والمعقدة جدا لا يمكن ان تحل على اساس التصورات والنظريات الذاتية التى ينطلق منها ادريس – الفيلسوف . ولا بد من ان يسفر ذلك عن تصوير الحياة ، وبالتالى الطباع البشرية ، بشكل وحيد الجانب وغير مكتمل .

ان نتاج يوسف ادريس ، دون شك ، صفحة بارزة فى الادب المصرى . فقد تركزت فيه ، كما فى بؤرة العدسة ، جميع القضايا الاساسية لهذا الادب ونجاحاته واخفاقاته طوال الخمسة وعشرين عاما الاخيرة ، بل وانعكس فيه مجمل مرحلة الانعطاف الفائقة الاهمية هذه فى التاريخ المصرى .

## المراجع


١ – يوسف ادريس ، اليس كذلك ؟ ، القاهرة ، ١٩٥٧ .
٢ – يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

كيربيتشينكو

# اقاصيص «الموجة الجديدة» فى مصر

اذا قارنا الاقصوصة المصرية فى الخمسينات بكل ما فيها من تيارات واتجاهات بالاقصوصة فى الستينات يتضح ان الفوارق بينهما كبيرة جدا بغض النظر عما اذا كانت المقارنة تشمل نتاجات كتاب مختلفين او نتاجات كاتب بعينه الفها فى سنوات متباعدة . لقد تغيرت اللوحة العامة ليس على صعيد الاقصوصة فقط . فقد شملت التغيرات الشعر والرواية والمسرح وظهرت بوادرها بشكل او بآخر فى نتاجات اغلبية الادباء المصريين من مختلف الاجيال .

فى الخمسينات احتلت مكان الصدارة فى الادب المصرى الاقصوصة الواقعية – الموباسانية التشيخوفية كما نعتها النقاد المصريون . وقد تطورت هذه الاقصوصة خلال العقود الثلاثة السابقة من تجارب القصاصين الاوائل محمد تيمور والاخوين عبيد ومحمود لاشين ، وبلغت «سن الرشد» فى نتاج عبد الرحمن الشرقاوى ونعمان عاشور ويوسف الشارونى ولطفى الخولى ويوسف ادريس . وكان الانجاز الفنى الرئيسى لهذا الاتجاه هو رسم البطل النموذجى المقيد

بالظروف الاجتماعية والمرتبط اوثق ارتباط بالبيئة التى ترعرع فيها .

ويلاحظ فى عدد من اقاصيص الشرقاوى وعبد الرحمن الخميسى المكرسة لحركة التحرر الوطنى تأثير رومانسية مكسيم غوركى الثورية . وتدل مسرحيات نعمان عاشور التى دشنت مرحلة نهوض المسرح المصرى فى اواسط الخمسينات على المام مؤلفها بمسرح غوركى . واعتبر النقاد المصريون التقدميون رواية الشرقاوى «الارض» (١٩٥٤) باكورة الواقعية الاشتراكية فى مصر . ولاح تأثير الواقعية الجديدة الايطالية فى بعض اقاصيص ادريس والشارونى .

ولا يعنى ذلك ان الادب المصرى لم يواجه ولم يتقبل اية تأثيرات موديرنية وتحللية . ففى العشرينات والثلاثينات انعكست فيه الرمزية والتحليل النفسانى الفرويدى . وغالبا ما تجلى الحرص على تطوير الادب الوطنى ، ذلك الحرص الملازم للادباء المصريين دوما ، فى طموحهم الى استيعاب احدث التيارات الادبية الاوربية ، بما فيها الواقعية وغير الواقعية . واولع توفيق الحكيم على الخصوص بالتجارب الجديدة فى المسرح حيث استفاد من مسرحيات ميتيرلينك الرمزية ومعالجات جان جيرودو العصرية للمآسى اليونانية ، وكذلك مسرح اللامعقول عند اوجين يونيسكو لحد ما .

وفى الاربعينات ظهرت المحاولات التعبيرية الاولى لادوارد الخراط ويحيى حقى ، بيد ان هذه المحاولات

ظلت غير ملحوظة تقريبا فى تلك الفترة بالمقارنة مع الواقعية التى تطورت بسرعة .

واعتبارا من مطلع الستينات لوحظ تأثير الاتجاهات غير الواقعية فى النثر المصرى بشكل ضعيف فى البداية ثم بشكل اقوى . وكان من الاوائل الذين لاحظوا هذا التأثير الناقد المصرى المعروف لويس عوض الذى اشار الى اشتداد الجانب الذاتى فى اقاصيص يوسف ادريس والى «الجيشان الرومانسى» فى قصة نجيب محفوظ «اللص والكلاب» (١٩٦١) . واشار الشاعر والناقد السودانى جيلى عبد الرحمن الذى كتب مقدمة للترجمة الروسية لهذه القصة الى اختلافها عن مؤلفات نجيب محفوظ السابقة . وفى عام ١٩٦٠ ظهرت اقصوصة يحيى حقى «الفراش الشاغر» المكتوبة على غرار المذهب التعبيرى . وفى عام ١٩٦٣ ظهرت اقصوصة يوسف الشارونى «الزحام» الشبيهة «بالفراش الشاغر» من حيث الاسلوب والمزاج العام .

وهكذا لوحظت اولى تغيرات اشكال الواقعية والابتعاد عن المذهب الواقعى فى نتاج ابرز الناثرين من الاجيال الاقدم . وفى تلك الآونة تقريبا انتقل قسم كبير من قصاصى الخمسينات (الشرقاوى والخميسى ولطفى الخولى) من كتابة القصة الى الكتابة للمسرح وممارسة الانواع الاخرى من النشاط الادبى * .

* يقول الدكتور لويس عوض ان هؤلاء الادباء ازيحوا من ميدان القصة على يد الكتاب البرجوازيين ، فانتقلوا الى

وصارت قصص نجيب محفوظ ويوسف ادريس فى النصف الثانى من الستينات تفقد ملامحها الواقعية وتمتلئ بالرمزية والتجريد والطبيعية .

وتبينت جدية التغيرات فى الادب بكامل الوضوح بعد عام ١٩٦٥ ، حيث ظهر جيل جديد من القصاصين الذين اعلنوا صراحة عن تخليهم عن تقاليد الاسلاف واعربوا عن نيتهم فى الخروج بالادب المصرى من الازمة التى وقع فيها بسبب هؤلاء الاسلاف ، على حد اعتقادهم . ففى حزيران (يونيو) ١٩٦٥ صدر عدد خاص من مجلة «القصة» مكرس لنتاج الادباء الشباب من انصار الاشكال الجديدة .

كان الادباء الشباب يعانون من صعوبات كبيرة فى طبع نتاجهم . فالصحف والمجلات لم تكن تتحرق رغبة الى نشر «تجارب» هؤلاء الادباء . ولذلك اضطروا الى توحيد جهودهم واصدار المجموعات على حسابهم الخاص . وعلى هذا النحو صدرت ست مجموعات بعنوان «جاليرى -٦٨» (صدرت المجموعة الاخيرة المكرسة للقصة القصيرة فى نيسان - ابريل - ١٩٦٩) . وفى عامى ١٩٦٨ و ١٩٦٩ صدرت بجهود الادباء انفسهم مجموعتان بعنوان «قصص

---

المسرح واخذوا يستخدمون الرمز على نطاق واسع ، «فالارجح ان القناع كان لازما لحمايتهم كفنانين ...» (المرجع ١ ، ص ١٦٩) .

قصيرة» . وقد تضمنتنا فى القسم الاعظم منهما نتاجات الشباب «التجريبيين» الى جانب المؤلفين «التقليديين» . وساهم فى هذه الطبعات حوالى ثلاثين كاتبا شابا يعتبرون انفسهم من طليعة القصة المصرية . وحظى الاتجاه الجديد على الفور بتأييد عدد من النقاد الذين كتبوا كلمات ختامية لهذه المجموعات . وفيما بعد صارت مختلف دور النشر تصدر مجموعات قصصية لكتاب شباب معينين . وانتقل البعض من الاقصوصة الى اشكال ادبية اضخم كالقصة والرواية .

وتجدر الاشارة فى الحال الى ان هذا الاتجاه الجديد لم يوحده من الناحية التنظيمية شىء غير هدف طبع النتاجات بصورة مشتركة . فهذا الاتجاه لم يكن متجانسا من الداخل . والامر المشترك الوحيد بين القصاصين الشباب هو موقفهم السلبى من المنجزات السابقة فى الادب المصرى والمبالغة فى دور الشكل فى الابداع الفنى . فعن طريق وضع اشكال جديدة بالذات ، فى رايهم ، كانوا ينوون تجديد الادب المصرى . وكتب الناقد ابراهيم فتحى الذى ايد الادباء الشباب تأييدا نشيطا يقول ان الاتجاهات الجديدة «تنطلق جميعا من صيحة واحدة : ان القصة ليست كما ترونها» (٢ ، ص ١١٢) .

بديهى ان الامر لم يقتصر على قضية الشكل . فقد كان المقصود هو اعادة النظر فى الموقف من الواقع نفسه .

ففى مطلع الستينات بالذات ، حيث كانت قد نفذت بالاساس مهمات الثورة المناهضة للاقطاع والامبريالية فى مصر طرحت بين قضايا الساعة بكل الحاح مسائل مواصلة التطوير الاجتماعى للبلد . ومن المعروف ان فى هذه الفترة بالذات اقرت عدة قوانين نعتت بالقوانين الاشتراكية . وواجه المثقفون ضرورة تحديد موقفهم . فالمثقفون المصريون من البرجوازية الصغيرة المتربية على تقاليد الوحدة الوطنية اعتادوا على اعتبار انفسهم المعبرين عن مصالح الشعب وحماته . ولكنهم كانوا فى الوقت ذاته يخشون الاصلاحات الاجتماعية الجدية التى يمكن ان تطلق مبادرات الجماهير الشعبية الواسعة ، مع انهم كانوا يشعرون بالتذمر من ان ثورة ١٩٥٢ لم تكن ثابتة لدرجة كافية فى تصفية الاشكال التقليدية العتيقة للحياة الاجتماعية .

وغدت تلك الملابسات سببا لازمة الوعى الشديدة لدى قسم كبير من الكتاب المصريين ، تلك الازمة التى انعكست فى قصة «لغة الآى آى» ومسرحية «المهزلة الارضية» ليوسف ادريس وروايتى «الشحاذ» و «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ .

وتعزى عدمية جيل الشباب من الكتاب وموقفهم النهلستى من المنجزات الماضية للادب المصرى الى عدم ثقتهم بالمثل الاجتماعية التى استوحاها الجيل السابق فى بداية طريقه الابداعى ، وهى المثل التى

خابت آمال الشباب بسرعة فيما يخص تحقيقها . ان السبب فى عدم رؤية آفاق التطور الاجتماعى اللاحق يعود الى ما يميز نتاج جميع القصاصين الشباب من طابع متشائم حالك وابتعاد عن المواضيع الاجتماعية واعتكاف فى الاطر الضيقة للتجربة الذاتية .

وعلى هذا الاساس الممهد كان من السهل ان ينمو تأثير مختلف انواع التيارات المودرنية الغربية والآراء المثالية الذاتية للفلسفة الوجودية ، تلك الفلسفة التى كان المثقفون المصريون مطلعين عليها خير اطلاع عن طريق الترجمات ومطالعة الاصل ، بل وكانت تدرس على نطاق واسع فى المؤسسات التعليمية العالية فى مصر * .

وبالرغم من الميل العام الى الاشكال غير المعتادة والموقف السلبى الذى يصل احيانا الى حد العدمية ازاء الواقع ، بالرغم من ذلك الميل والموقف اللذين يجعلان النقاد يوحدون قصاصى الستينات الشباب فى اتجاه واحد ، فانهم يختلفون بعضهم عن بعض اختلافا كبيرا ليس فقط من حيث الموهبة والفن الادبى ، بل ومن حيث الاساليب المختلفة مبدئيا فى تصوير الواقع .

ويستخدم النقاد المصريون الذين يكتبون عن

---

* راجع امير اسكندر . «مطلوب دراسات ومفاهيم جديدة» ، «الجمهورية» ، ١٩٦٥/٥/١٩ .

هذه الظاهرة مصطلح «الموجة الجديدة» فيطلقونه عادة على جميـــع الكتاب الشباب الذين يمارسون تجارب جسورة فى فن القصة القصيرة .

ومما لا شك فيه ان كل ناقد يقيم هذه الظاهرة وامكانياتها وآفاقها على طريقته الخاصـــة ، ويرسم حدودها وابعادها على طريقته الخاصة ايضا . فان غالى شكرى ، مثلا ، يعتقد ان التيار التجريدى * يشكل موجة جديدة حقا فى الوقت الحاضر كما كانت الواقعية تشكل فى حينه موجة جديدة فى الادب المصرى . فان ادخال الواقعية للاشكال الجديدة فى الادب قرّبه من الحياة وسدد الضربة فى الوقت ذاتـــه الى الاذواق الشائعة انذاك . غيـــر ان غالى شكرى يؤكد «ان الواقعية فقدت ثوريتها ولم تعد قادرة على مواكبـة التطور الاجتماعى لبلادنا» . صحيح ان غالى شكرى لا «يكنس» الواقعية نهائيا ، فهو يرى «ان المجتمـــع المصرى بكل تناقضات مرحلة التحول التى يعانيها لم يتجاوز بعد اسوار الواقعية ، ولكنه يفســـح الى جانبها مكانا لموجات جديدة غيرها» (٣ ، ص ١٧٤) . ويتلخص مغزى صراع الاتجاهات الادبية ، برأى شكرى ، فى العثور على شكل جمالى قادر على تجسيد اللحظة التاريخية الراهنة باصدق ما يمكن . ويقول

---

* ينبغى الالتفات الى عدم دقة بعض النقاد المصريين فى استخدام المصطلحات .

غالى شكرى : «ان عالمنا العربى فى مجموعه يحيا اليوم ويتنفس فى مأزق تاريخى لا يحسد عليه . وربما كانت خيانة لروح الانسان قبل روح الفن اذا طالبنا الفنان ان يباعد بينه وبين ما يسميه البعض غموضا وتعقيدا وابهاما» (٣ ، ص ١٩٦) . وهكذا لا يكتفى غالى شكرى «بتحرير» الفنان من وظائف المواطن ، بل ويعتبر اية محاولة لادراك تعقيدات العلاقات الاجتماعية خيانة بحق الانسان وبحق الفن على حد سواء .

ويطلق جلال العشرى مصطلح «الموجة الجديدة» على جيل القصاصين الشباب كله وينعته «بجيل ما بعد يوسف ادريس» . وهو يعتبر ادريس «عملاق القصة القصيرة الذى تبلورت فيه ملامح الفترة» ويرى ان الاتجاه الجديد مدين بظهوره لمنجزات يوسف ادريس بالذات فى ميدان القصة القصيرة . اما الواقعية فيقول عنها العشرى بانها «الاتجاه الموباسانى الذى لم تعد له قيمة فنية معاصرة» (٤ ، ص ٢٢٥) . ويربط هذا الناقد ظهور «الموجة الجديدة» فى القصة القصيرة ربطا مباشرا «بتلك الازمة العصيبة التى مرت بها القصة نتيجة لتحول كتابها من جيل الوسط الى الكتابة للمسرح» (٤ ، ص ٢١٢) . غير ان العشرى لا يذكر شيئا عن اسباب هذا التحول المرتبطة بنضال القوى الاجتماعية فى مصر فى بداية الستينات . وينعت العشرى القصاصين الشباب كذلك «بجيل ١٩٦٨» معتقدا ان هذا الجيل الذى استعاد قواه بعد

الهزة التى تركتها نكسة ١٩٦٧ قد بدأ فى عام ١٩٦٨ يفكر جديا «فى اسباب الكارثة ودلالتها ويفكر ايضا فى الفكرة العربية فى محاولة التعرف على حاضرنا من ماضينا» (٤ ، ص ٢١١) . وهذا صحيح فقط من حيث ان نكسة ١٩٦٧ قد قوت الميول القومية بين الشباب ، بمن فيهم الكتاب . وعلى العموم فان اتجاه «الموجة الجديدة» قد نشأ قبل ذلك ، وان ظهوره غير مرتبط مباشرة بالهزيمة فى الحرب .

وينعت العشرى القصاصين الشباب بجيل ١٩٦٨ كذلك لان موجة عارمة من نضالات الشبيبة والطلبة اجتاحت العديد من بلدان العالم فى ذلك العام بالذات . وبلغت هذه الموجة مصر ايضا .

ومما لا شك فيه ان ظهور القصص «التجريبية» الاولى فى بداية الستينات وازدياد عددها بسرعة فيما بعد يعكسان تذمر الشبيبة المتصاعد .

ويرى جلال العشرى ان الكتاب الشباب «فاجأوا الحركة الادبية بتطويرهم الهائل لشكل القصة ومضمونها على السواء» (٤ ، ص ٢١٢) . ويرحب هذا الناقد بجميع الاشكال «العصرية» ، ولكنه يفضل الكتاب الذين يرتبط فنهم ، برأيه ، اوثق ارتباط بالحياة ، مثل حسن محسب ومحمد البساطى . ويرى العشرى كذلك ان القصة القصيرة يجب ان تقتبس الاشكال بجرأة من انواع الفن الاخرى «لانه لا يمكن لكاتب القصة المعاصر ان يبدع شيئا له قيمته الا

بجنون يونيسكو ، ووهج يوفتوشنكو ، وتضحيات جيفارا ، وصراخ جون اوزبورن» (٤ ، ص ٢٢١) .
ويعرب ابراهيم فتحى عن اعجابه خصوصا بنتاج محمد حافظ رجب الذى يمثل الجناح الاكثر تطرفا فى «الموجة الجديدة» ، وهو الجناح الذى يتجاوب مع السريالية . ويرفض فتحى بصورة قاطعة التأكيدات القائلة بوجود تأثير ليوسف ادريس على نتاج الشباب (مع اننا نعتقد بان الحق هنا الى جانب جلال العشرى) . ويعرب فتحى ، وهو محق تماما ، عن عدم اتفاقه مع غالى شكرى بشأن التأكيد بان الشكل «الموباسانى» التقليدى غدا عائقا فى طريق تطور القصة القصيرة . ويشير فتحى بحق الى ان هذا الشكل «قد اتسع لمواقف متغايرة من اقصى اليمين الى اقصى اليسار» (٢ ، ص ١١١) .
ويؤكد ابراهيم فتحى بالدرجة الاولى على الجدة الفكرية للاقصوصة الجديدة ومعارضتها «لليمين التقليدى المحتضر واليسار التقليدى الذى مات بالسكتة القلبية وكاريكاتير اليسار بافلاسه الرائع الملتزم بالتسعيرة الجبرية» (٢ ، ص ١١٢) . ويعتقد ابراهيم فتحى ان الاتجاه الجديد ظهر كنتيجة لطموح الكتاب الشباب الى تذليل الازمة الفكرية القائمة وليس الى الاعراب عنها . ولذلك لا نجد لدى الاقصوصة الجدية «احتفاء بابراز الحياة الشخصية المنزلية الضيقة بعيدا عن جذورها الاجتماعية والسياسية

والفكرية» . فالكتاب الشباب «لا ينهمكون فى لعبة الحب والمصادفة او التوفيق الجنسى والعاطفى بين الطبقات» وهم يرفضون «وضع الاصباغ المتالقة على التجاعيد» . وبذلك تعرض الاتجاه الجديد «لاتهامات طائشة تصفه بالقتامة واليأس والتشاؤم ، فلم يعبأ بها وترك «لكاريكاتير النقد الملتزم مهمة حشو الصدور الضامدة بالمطاط وهز الذيول فى اتجاه اليسار الزائف» (٢ ، ص ١١٠ ، ١١١) .

ان الاتجاه الجديد ، فى رأى فتحى ، يمثل «اليسار الحقيقى» . ولكنه فى الواقع ، كما سنرى ، لا يتحلى بتلك السمات من الراديكالية الفكرية والعمق الفكرى التى يضفيها عليه هذا الناقد .

ويؤيد غالب هلسا التيارات الاكثر اهتماما بالقضايا الاجتماعية فى «الموجة الجديدة» ويشجب التطرف الشكلى والاسلوب «الغارق فى الاغتراب دون اية محاولة للتخطى او التجاوز» (٢ ، ص ١١٧) لدى بعض الكتاب الشباب .

ويجد هذا الناقد فى نتاج عدد من هؤلاء الكتاب «رد فعل للواقعية الاشتراكية الاولى والتعبير ايضا عن خيبة أمل فى اتجاه سياسى كانوا قد تبنوه قبل ذلك» (٢ ، ص ١١٧) .

ونحن نعتقد ان ذلك صحيح تماما .

ومما له دلالته ان اغلبية النقاد المؤيدين للتيارات المتطرفة ذات السمات المودرنية البادية

للعيان فى «الموجة الجديدة» تلتزم ، عادة ، بموقف العداء الخفى او السافر للواقعية ، اذ تنسبها الى اتجاه سياسى معين . ويتهم هؤلاء النقاد الواقعية بالفوتوغرافية والضحالة والموضوعات «المستهلكة» وعدم الاهتمام بروح الانسان وما الى ذلك من عيوب . فالدكتور عبد الحميد ابراهيم يكتب ، مثلا ، عن طغيان الواقعية ويقول ان ادوارد الخراط «حفر للقصة وسط الصخور طريقا جديدا ، وقد تجاوز الموضوعات المستهلكة التى كانت تلوكها الواقعية قرابة اربعين عاما ليعبر عن عبث الحياة واحباطاتها» (٥ ، ص ٩٠) .

غير ان عددا من النقاد ، مثل سامى خشبة وصبرى حافظ وغالب هلسا ، ممن يؤيدون من حيث المبدأ الاتجاهات التجديدية فى الادب ، انما يحذرون الكتاب الشباب من التمادى فى الولع بالشكل ، لان ذلك يؤدى الى تشويه الصور واللغة ، كما يحذرونهم من التقليد الاعمى للنماذج الغربية . فقد كتب غالب هلسا ، مثلا ، بلهجة استياء يقول : «يسود الان اعتقاد غريب ، اننا من خلال بعض الالاعيب التكنيكية ، سوف نتوصل الى فن لم يسبق له مثيل . واصبح من الشائع ان يرتبط اسم كل كاتب جديد بنوع من التكنيك ، يدعى انه به سوف يجدد الادب ويبعث فيه روحا جديدة . واصبح الكاتب بدلا من ان نتعرف عليه بموقف فكرى ، او بعمل فنى عظيم ،

نتعرف عليه من خلال تكنيك معين . هكذا عرفنـــا بيكيت ، ويونيسكو ، وغرييه ، وساروت وغيرهم . وقراءتى المحدودة فى هذا المجال قد اقنعتنى انه رغم كل المزاعم فلسنا امام بروست جديد او تولستوى آخر ، وانما امام كتاب متوسطى الموهبة ، يهدرون معظم هذه الموهبة فى عبـــث لا طائل وراءه» (٦ ، ص ٨٥) .

ان الجدل الانتقادى حول «الموجة الجديدة» يدل على عدم التجانس الشديد داخل هذه الحركة ، مما يتيح لكل ناقد ان يركز فى المقام الاول على الجوانب التى تستجيب لارائه ومشاربه . ويدل هذا الجـدل كذلك على عدم وجود معايير دقيقة لدى النقاد فى عدد من الحالات لتقييم نتاج الادباء الشباب المتناقض وغير المستقر .

• • •

تتكون القوى الفتية للقصة القصيرة المصرية فى الستينات من الكتاب جمال الغيطانى ومحمد البساطى ومجيد طوبيا وضياء الشرقاوى ومحمد حافظ رجب وعبد الحكيم قاسم واحمد هاشـــم الشريف وحسن محسب وابراهيم اصلان ويحيى الطاهر عبد اللـه وبهاء طاهر وسليمان فياض ومحمد ابراهيم مبروك وغيرهم . واغلب هؤلاء الكتاب من مواليد ١٩٣٥-١٩٤٥ . وقد حصلوا على التعليم العالى فى مصر حيث

تخرجوا من كليات الاداب او العلوم الانسانية ، وهم يتقنون لغة اجنبية ، الانجليزية على الاغلب ، ويقرأون الادب الغربى بلغته الام . وغالبا ما ترد فى اقاصيصهم اسماء سارتر وجويس واندريه جيد ونابوكوف وكتاب غربيين آخرين .

وهناك استثناء من القاعدة يتمثل فى محمد حافظ رجب (من مواليد ١٩٣٥) . فهو لم يحصل على تعليم خاص ، بل تعلم القراءة من الجرائد التى كان يبيعها فى شوارع الاسكندرية . وهو لذلك يؤكد بان الادب الغربى لم يؤثر عليه اطلاقا ، فهو لم يقرأه . اما اختلاط الواقعى باللاواقعى فى قصصه فيعود الى تاثير افلام الكارتون التشيكوسلوفاكية التى استخدمت فيها لقطات التصوير الطبيعى مع الرسوم التخطيطية * .

---

* غير ان مطالعة الجرائد المصرية تكفى المرء كى ياخذ فكرة عن الادب الغربى الحديث . فان ترجمة رواية جويس «عوليس» ، مثلا ، نشرت فى الصفحة الادبية الاسبوعية لجريدة «الجمهورية» ، ناهيك عن ان المجلات الادبية تطلع القراء بشكل واسع جدا على النظريات الفلسفية والجمالية للمودرنية . فالنقد الادبى مشحون باسماء بيرغسون وفرويد وكافكا وكامو وماركوزه وفيرجينيا ولف واندريه بريتون ومقتطفات من كتاباتهم . ويقول غالى شكرى : ولقد اصبح الان بيكيت ويونيسكو فى مصر والعالم العربى ــ لا فى اوربا وحدها ــ من الكتاب الواضحين واحيانا الشعبيين واحيانا الكلاسيكيين» (٣ ، ص ١٩٥) .

ولم يحصل على التعليم العالى جمال الغيطانى (من مواليد ١٩٤٥) الذى ترعرع فى عائلة حرفى فى احد احياء القاهرة القديمة ، وكذلك يحيى الطاهر عبد الله (من مواليد ١٩٤٢) وهو ابن اقطاعى صعيدى اختلف مع ابيه وجرب عدة مهن وعاش عدة سنوات على ما كان يحصل عليه بالصدفة من اجور ادبية .

بديهى ان مجمل القصص التى صدرت عن الكتاب الشباب ، البادئين فى الغالب ، خلال النصف الثانى من الستينات وبداية السبعينات ، يضم كثيرا من النتاجات الضعيفة غير الناضجة والتى تكشف عن ادعاء اصحابها بالصبغة العصرية للاشكال الادبية وتفضح خشيتهم من التخلف عن الموضة والهبوط عن مستوى روح العصر . بيد ان الاهتمام بغرابة الشكل وتفرده يلازم جميع هذه القصص بلا استثناء . فالبعض من هؤلاء الكتاب يسعون الى ذلك بالاساس عن طريق الوسائل اللغوية ومختلف الصياغات البلاغية المقتبسة من الشعر ، وبالدرجة الاولى الاستعارة (حافظ رجب) ، او الاسلوب القديم والتعابير القديمة المقتبسة من مؤرخى القرون الوسطى (جمال الغيطانى) . والبعض الآخر يعملون على تغيير هيكل القصة القصيرة فيرفضون مفهوم الاقصوصة كسرد متتابع للاحداث وكقصة ذات بداية ونهاية . فهم يبنون اقاصيصهم بصورة اعتباطية ، فتتوقف بنيتها على درجة غنى خيال المؤلفين فى هذا المجال . واخيرا

هناك بعض الكتاب الذين يحولون كليا لغة القصة وبناءها على حد سواء (محمد ابراهيم مبروك) .

ونجد فى بعض النتاجات اثار التكنيك الكتابى لهذا الاديب الغربى او ذاك . بيد اننا نجد فى اغلب الحالات اقتباسات لاساليب هذه المدرسة الادبية او تلك ، واحيانا لاساليب الفنون الاخرى (مثلا ، اسلوب اللقطات السينمائية فى قصة حسن محسب «الحائط» وقصة عبد الحكيم قاسم «حكايات حول حادث صغير» ، وكذلك الاسترسال المطبوع فى النص باحرف اخرى كما فى العديد من قصص مجيد طوبيا) . ويستخدم على نطاق واسع الاخلال بالتسلسل الزمنى للاحداث ، ومختلف انواع الرموز (احمد هاشم الشريف) والخلط بين اليقظة والاحلام ، بين الواقع والتصور (مجيد طوبيا وابراهيم اصلان) ومواقف اللامعقول (مجيد طوبيا وحافظ رجب) .

وفى عدد من الحالات تستخدم اساليب تكنيكية متشابهة لبلوغ اهداف فنية متباينة ويمكن على سبيل المثال بهذا الخصوص المقارنة بين قصة «حكايات حول حادث صغير» لعبد الحكيم قاسم وقصة «الحائط» لحسن محسب . ففى كلتا القصتين تتعاقب المشاهد كاللقطات السينمائية . وفى كلتا القصتين يتفق ان الحدث الرئيسى – موت شخص فى القصة الاولى ، والحائط الذى سينهار فى اية لحظة فى القصة الثانية – يظل كانما خارج اطار اللقطات ، ولا يعرف

القارئ عنه الا من كلام شخوص ليسوا شهود عيان له وليست لهم علاقة مباشرة به * . ولكن اذا كان قاسم يكتئب لقلة اهتمام الناس بوفاة قريبهم فان محسب يعرب عن ضرورة الافعال وليس الاقوال ، وهو يقصد العمل بجهود متضافرة . وهكذا يتضح ان هاتين القصتين المتشابهتين من حيث التركيب متباينتان من حيث موقف مؤلفيهما من الموضوع الذى يتناولانه . ومع ذلك توجد امور كثيرة مشتركة فى رؤية المؤلفين للواقع بالرغم من الفارق بينهما . فهما يصوران بالدرجة الاولى تشتت الناس ولاابالیتهم ازاء شؤون وهموم بعضهم البعض .

واضحى موضوع تشتت الناس واغترابهم واحدا من المواضيع الرئيسية للقصة القصيرة فى الستينات ، فى حين ان ابطال الادب المصرى فى العقد السابق كانوا يتميزون لدرجة كبيرة بحسن التقارب الروحى مع الآخرين ومشاطرتهم فى السراء والضراء .

بيد ان استخدام الاشكال التركيبية المتماثلة ونفس تكنيك بناء القصة يرتبطان غالبا بالموقف الفكرى المتشابه للمؤلفين . والمثال على ذلك هو الاسلوب الذى ينعته النقاد المصريون احيانا «بالنهاية المفتوحة» . ويتلخص هذا الاسلوب فى عدم تدخل الكاتب اطلاقا فيما

---

* كلتا القصتين من هذه الناحية شبيهتان بتكنيك رواية ساروت «الثمار الذهبية» .

يصوره . فهو يرفض ابداء رأيه فى تقييم الظاهـــرة التى يستخدمها مادة لقصته ويغرق فى الموضوعيـة الصرف ويسعى الى تحاشى الخواتـــم والتعميمات . فالقارئ يظل حرا فى فهم هدف القصة ومغزاها بالشكل الذى يحلو له .

فان قصتى «اليوم ٢٤ ساعـة» لابراهيم منصور و «التسلل» لضيـــاء الشرقاوى مكتوبتان باسلوب شبيه باسلوب «الغريب» لكامو . فالواقع فيهمـــا ينعكس عبر وعى البطلين القادرين ، مثل مورسو ، على استيعاب الجانـب الظاهرى فقط من الحياة دون ادراك الروابط العميقة بين ظواهرهـــا . فالبطلان يستوعبان الحياة بنفس القدر من السطحية بالرغم من مستواهما الذهنى المتباين - بطل منصور شاب امى طائش ساذج التفكير ، وبطل الشرقاوى طالـــب جامعى . الاول يتسكـــع دون هدف فى الشوارع ويتعاطى الخمر على حساب اناس يتعرف عليهـــم بالصدفة ويلاحق النساء ويردد عبارات «ذات مغزى» سمعها صدفة . وتثير انطباعات الشارع فى ذهنـه تداعى افكار طفولية خرقاء . فيعتبر مضمون فلــم «هملت» مجرد قصـة عن حدث عادى ، اما الاميـــر الدانمركى هملت فهو ولد مات ابوه وتزوجت امه من شخص آخر . اما الثانى فهو خصم لكل المعتقدات ، لا يرى فى العالم شيئا يستحق الاهتمام . ولا يعترف الا بالواقع الملموس وبحاجات الانسان البيولوجية :

الارتياح للسباحة فى البحر واحتساء الشاى المركز الساخن ومغازلة البنات . وهو يقارن بغرور بين تحرره من المعتقدات وبين قوة البحر العاتية ، فالبحر ليس له اية معتقدات ايضا .

ان بناء القصة بشكل مونولوج وبنهاية مفتوحة يجعل الحكم على موقف الكاتب من البطل امرا غير ممكن الا عن طريق علائم غير مباشرة ، مثل لهجة الكاتب التى نسمعها فى كلام البطل . واذا كان منصور ساخرا مازحا ، فان الشرقاوى اكثر جدية ، ولعله متضامن مع بطله فى رفض المعتقدات الذى يعتبره رفضا للعيش بافكار الغير (فان افكاره هو موجودة فقط ضمن اطار تجربته الذاتية الضيقة) . ومما لا شك فيه ان كلا الكاتبين يصوران ظاهرة موجودة فى مصر اليوم ، ولكنهما لا يقدمان اى تقييم لها ولا يحاولان الكشف عن اسبابها . ان موقف الكاتب الموضوعى الحيادى هذا يكتسب طابع التحدى للادب المصرى «الملتزم» السابق بابطاله ذوى النفسيات الاجتماعية المعينة وشعاراته الفكرية الرامية الى خدمة الشعب . ويتجلى هذا التحدى فى قصة «التسلل» بكون البطل يجادل اباه الذى يتهمه بانعدام المعتقد الفكرى وبانه يحطم بذلك شخصيته كفرد .

ومن الصعب جدا التمييز فى نتاج كتاب «الموجة الجديدة» بين الاساس الواقعى والترسبات المودرنية . ولم يستقر الكثير منهم على حال لا من الناحية الابداعية

ولا من الناحية الايديولوجية وهم يتغيرون من قصة لقصة . والمثال على ذلك مجيد طوبيا . انه كـاتب موهوب واسع الثقافـــة حسن الاطلاع على الفنون الغربية ، وهو يستخدم بطلاقة مختلف الوسائـــل الفنية ، فيبدو متشككا لا يتقبل شيئا بجدية تارة ، وناقدا دقيقـا تارة اخرى . وهو فى بعض القصص يتصور الواقع شيئا لامعقولا ، ويعتبر الموت هــو الوسيلة الوحيدة للخلاص من هذا اللامعقول («خمس جرائد لم تقرأ» و «جاحظون») ، وفى قصص اخرى ، وخصوصا مجموعتـه «الايام التالية» التى يكاد يتخلى فيها عن الشكل المتحذلق ، تكتسب الحياة لديه مغزى وتسير حسب منطق معين .

وليس مجيد طوبيا وحيدا فى ميدان البحث عـــن نفسه ولذا يصعب احيانا ابداء رأى او حكم متكامل بشأن نتاج كل من الكتاب الشباب .

ومع ذلك نرى فى «الموجـــة الجديدة» بوضوح جناحين مختلفين : واقعيا ولاواقعيا ، مع ان الجناح الواقعى يختلف اختلافا كبيرا عن واقعية الخمسينات من حيث الوسائل والاشكال التعبيرية . اما الجناح اللاواقعى فهو قريب من السريالية الاوربية من حيث طريقته الفنية ، ولكنه متميز بعدة خصائص قومية .

ان السواد الاعظم من القصاصين الشباب متواجد بين هذين الجناحين حيث يميلون الى هذا الجناح او ذاك .

• • •

يلاحظ المرء النزعة العصرانية المودرنية بشكلها «الخالص» فى نتاج محمد ابراهيم مبروك الذى يعتبر الدكتور عبد الحميد ابراهيم اقاصيصه نموذجا لروح العصر ويعجب بها «كلحن نقف عنده ولا نسأل ما المقصود» (٥ ، ص ٩٥) * .

كان مبروك قد كتب خمس اقاصيص فقط ، ولكن هذه الاقاصيص جلبت انتباه النقاد بصبغتها غير المعتادة . فقد كرس شفيق مقار مقالة ضافية لتحليل هذه الاقاصيص واوضح فيها السبب الذى جعل هذا الكاتب الموهوب يلزم الصمت بعد تلك الاقاصيص ، ولعله لزم الصمت نهائيا ، كما يعتقد الناقد .

طريقة مبروك فى الكتابة تشبه كثيرا ما يسميه السرياليون «بالكتابة العفوية» التى هى عبارة عن «سيل من اللاشعورى» ورؤى عشوائية غريبة يلدها ذهن هائج محموم . فالكاتب متجه الى دخيلة نفسه لا يعبأ اطلاقا فيما حواليه . وان الصور غير المعتادة واللوحات الخيالية المرعبة تتزاحم فى ذهنه فيلفظها

---

* يكفى ان نقارن هذه العبارة بقول الدكتور طه حسين فى عام ١٩٥٤ عن الادب بانه «الزهرة الجميلة التى تنمو فلا تسأل كيف نمت ، ولا ما سر جمالها ، ولا ما اذا كانت نافعة او غير نافعة !» حتى يتضح ان هناك امورا مشتركة كثيرة بين روح العصر وبين العودة الى الماضى .

على الورق بسيل عشوائى متواصل . وتتشابك الآلام والرعب والالم النفسانى الشديد والقنوط الذى لا نهاية له ولا فكاك منه الا بالموت .

ان اقاصيص مبروك خالية من الحبكة ، بل وحتى من الفعل ، بيد ان الافكار والذكريات المثبتة فى مسيل «الرؤى» تكشف بالتدريج عن الدافع الاساسى لآلامه . وهو فى الاقصوصتين الاوليين الحب المخدوع والمرأة الهاجرة ، حيث نجد ناديا التى يعترض طريق البطل اليها رجال آخرون («الركض فى السرداب الموحل») ، كما نجد الزوجة التى تهجر البطل وتأخذ معها ابنه الصغير («نزف صوت صمت نصف طائر») . الزوجة انجليزية الاصل ، ولذا ترتبط رؤى البطل بتاريخ الاحتلال البريطانى . فالزواج من الانجليزية يعنى بالنسبة له انتصارا من نوع خاص ، فهو يأمل باخضاع بريطانيا بالحب مثلما اخضعت هى مصر بالقوة فى زمن ما . وترتبط الآلام هنا بالشعور بمركب النقص والعزة القومية المهانة .

وفى اقصوصة «مسيح المراسيم المحالة» يتقمص الكاتب هيئة المسيح فى طريقه الى الجلجثة ويتحمل آلامه . بيد ان مسيح مبروك لا ينتعش ، فليس هناك اله وليس لدى الانسان ما يأمل فيه لا فى الحياة ولا فى الممات .

ويختار مبروك موضوع اللذة الجسدية («شلالات الكهف الداعر» ، ١٩٦٨) بمثابة وسيلة اخيرة للهرب

من النفس والتخلص من الرعب الذى يلاحق البطل . بيد ان الوعى يعود اليه ايضا ، ومعه يعود القنوط .

فان بطل مبروك يسائل نفسه عن مبعث خوفه ، ويجيب على السؤال قائلا : «كل ما اجده يجرى ، يتوارى خلف عتمة الاعوام الموصدة الابواب . فالباب يفتح فجأة وبسهولة فقط امام هرب ما نجده . لكن عندما نود العودة لاسترداده ، لا يحتاج الباب الا لأوهى دفعة لكى ينصفق متحولا الى باب وهمى» (٧ ، ص ١٥٥) .

ذلك هو الرعب من الوجود نفسه ومما حكمت به الاقدار على الانسان من وحدة وصمت وهلاك حتمى :

«حتى اللاشىء ربما لن يكون موجودا ، الا شيئا واحدا يا آذانا طينية لن تستطيعى ان تديرى عنه وجهك الطينى ابدا مهما هرب فى الطين :

صوت وقع الخطى السائرة للافنية الخلفية يتساقط ليدفن الرتابة فجرجرا صداه ليغوصا معا فى الارض رائيا كنبى تعس كل انتفاضات غبار الطريق الرمادية تبتهت تستحيل الى جليد يشحب تحت الضوء الابدى الساكن حيث ستدفن كل الاصوات وجثث كل رغباتنا معهـــا ولحن الجنازة يتلاشى ، يظل صوت ايقاع واحد معتوه : لا ينتهى لا يبدأ لا يسمع» (٧ ، ص ١٥٩) .

وترتسم فى هذه السطور الغامضة صورة الفراغ والصمت والموت الشامل الصامت .

وبالرغم من الشبه الكبير بالنثر السريالى لا يجوز نعت اقاصيص محمد ابراهيم مبروك بالسرياليـــة

الصرف ، ففى كل منها ، رغم فوضى الصور ظاهريا ، اساس منطقى موحد ينظم النص ويضفى عليه مغزى معينا وصبغة ناجزة . وينعت شفيق مقار طريقة مبروك الفنية بانها «سريالية مع وقف التنفيذ» (٧ ، ص ١٥٧) . فالسمة الرئيسية المميزة له هى التركيز الكلى على «أناه» الداخلية وقطع جميع الصلات بالواقع الذى لا يثير فيه غير الرعب والارتياب . بيد ان الكاتب عندما يعزل نفسه عن العالم الخارجى يحرم نفسه من المصدر الذى يغذى قواه الروحية الابداعية ، فيصل بالطبع الى الفراغ ويستنفد محتواه الداخلى . ولذلك بالذات يستنتج شفيق مقار الذى درس بحسن نية كل ما كتبه مبروك دراسة نزيهة انه لم يعد لدى هذا الكاتب ما يقوله ، فالطريق الذى اختاره مسدود .

ومما يثير الانتباه ان مبروك (من مواليد ١٩٤٦) اضطر منذ نعومة اظفاره الى العمل لكى يساعد اباه فى اعالة اسرته الكبيرة ، فاشتغل عاملا زراعيا ومستخدما فى مكتب تجارى وبائعا . ومارس فى الوقت ذاته الدراسة الخارجية فى كلية الاداب فى جامعة القاهرة . ومن المنطقى ان يجمع الكاتب خبرة حياتية غنية ومعرفة كبيرة بالناس . ولكن ذلك لم يتجسد مطلقا فى نتاجه المتسم بالذاتية الصرف .

ويجهد مبروك فى صقل لغة قصصه الى اقصى حد . فان جرس الالفاظ وايقاع الكلمات والتناغم بينها كل ذلك يكتسب اهمية خاصة لديه . وهو

يستخدم فى اقصوصة «نزف صوت صمت نصف طائر» كلمات تحتوى على تناغم الحفيف والجريان كى يخلق انطباع سيل الآلام الجارى الذى يجرف حياة البطل .

وفى نص اقصوصة مبروك الاخيرة «شلالات الكهف الداعر» فراغات بين هلالين تشير الى عجز اللغة عن التعبير عن تعقد ورقة المشاعر والاحاسيس لدى البطل الرهيف .

وهكذا يغترف مبروك وسائل التعبير الفنى من تجارب الفن المودرنى المعاصر ومن تراث الادب العربى فى بداية عصر الانحطاط عندما استخدم الادباء فى السجع على نطاق واسع ليس فقط التناغم اللفظى ، بل واختيار الكلمات حسب كتابتها منقوطة وغير منقوطة .

. . .

كان محمد حافظ رجب من اوائل الذين اجروا تجاربهم فى ميدان الشكل ، حتى ان بعض النقاد يعتبرونه بمثابة زعيم الشباب الغاضبين فى القصة القصيرة فى مصر . فهو القائل «نحن جيل بلا اساتذة» ، وهو الذى تخلى عن الكتاب السالفين من مصريين واوربيين واعلن عن نزعته التجديدية الصرف .

كانت اول اقصوصة «تجريبية» نشرها محمد حافظ رجب هى «اصابع الشعر» التى صدرت فى عدد مجلة «القصة» لحزيران (يونيو) ١٩٦٥ . وهذه القصة غير معتادة حقا من حيث بنيتها ولغتها . وبالمناسبة

فلو وضعنا احداث الاقصوصة في تعاقبها الزمني الطبيعي لرأينا قصة مبررة حياتيا عن امرأة فقدت ابنها الذي دهسه الترام وهجرت زوجها الى غيره ، لانه لم يعد يلتفت اليها بسبب تلك المصيبة . ويتلخص «التجديد» في هذه القصة في غرابة الصور وتشابكها والمبالغة فيها . فلكي يصف الكاتب الابهة التي وفرها الزوج الجديد للبطلة يضعها المؤلف مع الاريكة التي تجلس عليها في حقيبة نسائية مع ادوات التجميل . وعندما يتحدث الكاتب عن جهود حربي ابن بطلة القصة الذي يعمل خادما في دار اجنبي غني يصوره وكأنه يعض باسنانه ارضية الشقة ارضاء لصاحبها . وعندما تتذكر البطلة زوجها الاول تتصوره جمجمة . وفي بعض الاحيان تستند الصور الى اساس رمزي معتاد . فعندما يحس قلب الام بموت ابنها ترى هي على الارض حواليها قطرات من دمها . ويرى الاب قطعة من لحمه هو ملتصقة على رجله . وتتحول البيرة التي يحمل حربي قنانيها الى دم .

ويجد القارئ في هذه القصة تناقضا واضحا بين تفاهة المضمون وبين غرابة الشكل ، بين الابعاد الفعلية للاحداث الجارية فيها وبين رغبة المؤلف في اضفاء طابع غيبي على تلك الاحداث ، هو طابع الظلم الشامل والشر المستطير . وهذا بالذات هو الغرض من المبالغة والافتعال في الصور التي تنتزع الحدث من تربته الواقعية وتحوله الى «فعل» سريالي .

ان الصور الغريبة الشاذة والتحولات السحرية وتعليقات الكاتب العاطفية وحادث الشارع الواقعى العادى امور لا يمكن ان تجتمع بشكل جيد . ومن الواضح ان محمد حافظ رجب قد حقق فى القصص التالية اكتمالا وتناسقا اكبر ، بيد ان اساس طريقته الفنية ظل هو تشويش الواقع والباسه حلة من الصور التى تتعارض عمدا مع منطقه . فالواقع عنده مجزأ ومقسم الى مقاطع غير مترابطة ، والمنطق الداخلى للاحداث والشخوص يعانى من الخلل والاضطراب . وذلك هو مبعث الصعوبة فى فهم قصص مثل «حديث بائع مكسور القلب» و«الثور الذى ذبح الرجل» و«وجف البحر» .

ان أبطال قصص رجب هم فى الغالب من باعة شوارع الاسكندرية الذين يمارسون بيع الصحف والجوز والامشاط وسيور الساعات . ويصور الكاتب بشعور من المشاطرة ، حياتهم العسيرة التعيسة والملاحقات والمضايقات التى يتعرضون لها طوال الوقت . ولكن رجب عندما يتجرد عن التصوير الملموس للواقع ويتحول الى عالم الكنايات والاستعارات المعقدة انما يتجرد بالتالى عن الاسباب الفعلية للظلم الذى يحكم على الفقراء بالحرمان والاخفاق دوما . فان مصدر الظلم يغدو ، عند الكاتب ، غيبيا خارج اطار الزمان والمكان . ولذا تكتسب المصادفة اهمية كبيرة لا تستحقها . فاذا كان حربى قد مات تحت عجلات الترام فان خليل يموت تحت عجلات السيارة («مارش

الحزن») . ثم ان الشر يبدو ملازما للحياة على الدوام . فان اقصوصة «وجف البحر» كانما تخلد لوحة العبودية التى يعيش فيها مشردو الاسكندرية . فالمؤلف عندما يصور بشكل متداخل عصر السيطرة الرومانية والعصر الحاضر ويمزج صور الجنود الرومانيين بصور الموظفين الراهنين يرسم لوحة تعميمية للمتألم الغريب فى داره والذى لا يستطيع ان يعثر على العدالة فى ايما مكان وزمان . وفى بعض الاحيان يرى الكاتب مصدر الشر فى نفس الانسان . فالفقراء الذين يعانون الآلام بقدر واحد لا يريدون ان يساعدوا بعضهم بعضا ، ولا يستطيعون الاتفاق على تنظيف الميزاب بجهود متضافرة لانقاذ غرفهم من الغرق («الامطار تلهو») . ونجد هنا نفس موضوع التشتت والاغتراب الذى اشرنا اليه فى قصص حسن محسب وعبد الحكيم قاسم .

ان الحياة العسيرة لسكان المدن الصغار قد غذت القصة القصيرة المصرية طوال وجودها . وفى الازمان السابقة كانت القصة تصور هذه الحياة من وجهات نظر مختلفة . واذا قارنا اقاصيص رجب مع اقاصيص الخمسينات التى تتناول هذا الموضوع نجد ان الاقاصيص الاولى ، بالرغم من «عصرية» شكلها ، تمثل خطوة الى الوراء ، الى اقاصيص الثلاثينات ، من حيث موقف المؤلف من ابطاله ، ذلك الموقف الذى لا يتعدى الأسف العاطفى عليهم . فالنغمة الكئيبة الباكية ترافق رجب دوما باعتبارها اساسا

لموقفه من التعساء . وان احتجاجه على الظلم وقساوة الحيـاة اضعـف واكثـر ميوعـــة مما لدى قصاصى الخمسينات ، بل ومما لدى سابقيهم .

ان الامر الوحيد الثابت لدى رجب هو احتجاجه على الاستهانة بقيم العقل البشرى . ففى قصة «الكرة وراس الرجل» يرغـم رجب بطلـه ، وهو مستخدم صغير فى هيئة تحرير جريدة تتعرض للافلاس بسبب قلة القراء ، على ان يعرض راسه بمثابة كرة قدم ، لكى يثبت بانه لا يقل قيمة ، فى اسوا الاحوال ، من كرة القدم وانه يستحق اهتمام الجمهور لا اقل منا. ويتحمل البطل من اجل اثبات صواب رايه ضربات شديدة على يافوخه . وينقل المؤلف حوادث الاقصوصة الى ميدان اللاواقع ويصل بها الى مستوى اللامعقول ، بيد انه يعبر عن فكرته بكل وضوح وعن اعتقاد راسخ .

ويتجلى ضيق احتجاج رجب ومحدوديته وطابعه الفردى على الخصوص فى قصته «الاب : حانوت» التى قدرها ابراهيم فتحى تقديرا رفيعا واعتبرها احتجاجا «ضد القسوة والتحجر والحيـــاة اللاانسانية» (٢ ، ص ١١٣) . بطل القصة ابن حانوتى يقدم خدماتـــه للعمال . وهو يساعد اباه فى خدمة الزبائن من الحفارين وعمال البناء وميكانيكيى الكراجات المجاورة . ويغضب الابن من لوم ابيه الراغب فى كسب المزيد . ولكنه يغضب ايضا من لوم الزبائن الجياع الذين ينادونه

ويلحون فى النداء . فهو نفسه راغب فى الجلوس الى المائدة كى يخدمه احد ما . ويعجز الشاب عن تحمل التطاول المتواصل على شخصيته وحريته فيشهـــر السكين على ابيــــه . ولكنه لا يجد الجرأة الكافيـــة لطعنه . وينتهى التمرد الهستيرى بطرد الابن من دار ابيه . وفى الواقع فان دوافع سلوك البطل غير واضحة حتى النهاية ، وذلك لان الكاتب يصور آلامه الروحية عبر لوحات الهلوسة الممضة ، حيث تعلق امرأة باظافر مدماة هذا الشاب على خطاف فوق السنة اللهيب . بيد ان من الواضح تماما ان المقصود ليس الخلاف الاجتماعى بل العائلى ، وهو تمرد الابن المتعطش للحرية على ابيه الذى يهضم هذه الحرية . اما مسألة الغرض من تلك الحرية وكيفية التمتع بها فهى شىء آخر .

ان هذه القصة تعبر بوضوح عن ميول ومعتقدات الشباب من ابناء البرجوازية الصغيرة مع ما يلازمهم من احتجاج فوضوى غير ثابت على نمط الحياة الابوى ، ومن ضيق وانانية فى الاهتمامات وانعدام البسالـــة الحقة .

وفى قصة «جولة «ميم» المملة» ، التى هى نـــوع من السيرة الذاتية للمؤلف ولكن مجردة عن الوقائع الفعلية ومكتوبة بلغة الاستعارة والكناية ، نجد نفس التناقض بين المطامح والرغبة فى كسب الحرية والتمتع بالحياة واحتلال مكانة راسخة فى العالم الحديث من

جهة ، وبين الخوف من «التيتم» والقطيعة الحازمة مع الانظمة القديمة والتقاليد البالية من جهة اخرى .

فالبطل يبدأ كذلك من التمرد على ابيه الحانوتي ، وهو متعطش الى الحرية والى الخروج من الحلقة المفرغة . فيتوجه «اليهم» ويعرض «عليهم» لسانه البليغ الطويل الذي يستطيع ان يخدم الناس . «ولكنهم» (ولعل المقصود «بهم» النقاد الذين يمثلون الاتجاه الواقعي) يقطعون لسانه فيفقد القدرة على الكلام . لقد خدعوه . وعدوه بشهرة كشهرة غوركي . ولكن هيهات . «ميم» مشرد يبحث عن جذوره واصله وماضيه الذي ولى دون رجعة . ولكنه لا يتقبل اية نصائح ولا يعترف باية شخصيات . انه يريد ان يتنفس برئتيه هو . ومع ذلك فان السؤال الرئيسي الذي يشغل باله دوما هو : الا يجدر به ان يعود الى حانوت ابيه لكي يستعيد جذوره هناك ؟ *

ان بطل رجب عندما يرفض «الالتزام» من اجل حريته الشخصية يفتت التربة التي يقف عليها ويضطر ، بحكم منطق الاشياء ، الى التقهقر باحثا عن

---

* تشكل قضية البحث عن الاصل والجذور مضمون رواية نجيب محفوظ «الطريق» . فهذا الكاتب البارز يقدم فيها جوابا واضحا على السؤال عما يؤدي اليه هذا البحث وعدم الرغبة في بناء الحياة استنادا الى القوى الذاتية .

المثال الايجابى فى التقاليد وفى الماضى الذى رفضه هو نفسه .

ويبدى عبد الحميد ابراهيم الذى يعتقد بان معيار الفن العصرى حقا لا ينطبق على قصص رجب رايه بشأن لغة هذا الكاتب فيقول «انه يمكن بشىء من الجهد الذهنى ان نرد التفنن فى كثير من قصص محمد حافظ رجب الى صور علم البيان العربى» (٥ ، ص ٩٣) .

• • •

واذا كان محمد ابراهيم مبروك ظاهرة فريدة بين كتاب القصة المصريين الشباب فان محمد حافظ رجب قريب من حيث السمات الابداعية الاساسية من مجموعة من الكتاب وفى مقدمتهم ابراهيم اصلان واحمد هاشم الشريف وعبد الحكيم قاسم مع ان كلا منهم يتميز بتفرده الفنى وخصائص طريقته الابداعية . ويقترب من هذه المجموعة محمد البساطى الذى يميل الى اشكال التصوير المودرنية اللاواقعية مع اننا نتحسس فى نتاجه موقفا واقعيا ازاء الحياة . ان اقاصيصه تترك انطباعا غريبا على القارئ من حيث تعدد معانيها وكثرة التلميح فيها . وهو يستخدم باكمل شكل مبدأ «النهاية المفتوحة» ، فلا يصور الناس والطباع ، بل يصور المواقف مستخدما العبارات الموجزة وكأنما يؤكد الحدث بخطوط منقطة قصيرة : الحالة وتصرفات

الاشخاص وايماءاتهم . ونادرا ما يكشف عن افكارهم ، ولا يتناول منها الا ما يتعلق بالموقف الملموس ولا يسمح بالتغلغل الى عالم الانسان الروحى . واغلب ابطاله بلا اسماء ، فلا يعرف القارئ عنهم الا النزر القليل . ولذلك تشبه الاقصوصة لديه معادلة متعددة المجاهيل . ويختار البساطى مواقف متوترة فاجعة لا مخرج منها احيانا . وتجرى الاحداث تارة فى سجن حيث يستدعى السجين للتعرف على هوية سجين آخر («الوشم») وتارة قرب السجن حيث تصل امرأة شابة تحمل طفلا رضيعا لمقابلة زوجها («حديث من الطابق الثالث») ، وتارة ثالثة فى نفق للسيارات داخل المدينة حيث يموت مشرد مجهول («قصة رجل ميت») ، وتارة رابعة فى معسكر يتدرب فيه الجنود الجدد على تفريق مظاهرات الطلبة («مغامرات حمزة») .

وغالبا ما يواجه بطل البساطى حالة الخيار بين الاقدام على الخيانة او الامتناع عنها ، بين طرد الشخص الذى يحرث قطعة ارض البطل او عدم طرده («التحدى») .

ويظل القارئ جاهلا بدوافع البطل الذى لا يخون ولا يطرد الشخص العامل فى ارضه .

وفى قصة «لعبة المطاردة» يلاحق حراس القرية شخصا غريب الاطوار لا يعرف عنه احد شيئا مع انه يعيش فى القرية من زمان . انهم يطاردونه بسبب سرقته البرتقال من بستان الشيخ . ويسهب الكاتب

فى تفاصيل المطاردة . فالحراس يبحثون عن الطريد بسيونى وسط قصب السكر فى ظلمة الغسق . انهم يبحثون عنه بشكل غريب . فهو على مقربة منهم ويكاد يقع فى ايديهم ، بل انه يسخر منهم احيانا فيطبطب على ظهر احدهم ، ولكنهم لا يلاحظونه لسبب ما او يتظاهرون بانهم لا يلاحظونه .

ويختبئ الطريد فى كوخ حارس ليلى ينقذه من مطارديه وليس الدافع فى هذا العمل هو المشاعر الانسانية . فقد كانت فى الكوخ انذاك عشيقة الحارس وهى امرأة متزوجة من ابناء نفس تلك القرية . وبالمناسبة فالكاتب يترك للقارئ مهمة الحكم على الاسباب بنفسه . وهو لا يذكر الا حقيقة واحدة : الحارس الليلى عبد الصمد يسد باب الكوخ بجسمه . ولا يعرف احد ما اذا كان قد فعل ذلك خشية الفضيحة ام رافة بالطريد . ثم ان الحراس لم يكونوا جادين فى المطاردة ، اذ يدرك القارئ من اقوالهم انهم راغبون فى النوم ولكنهم يخشون غضبة الشيخ .

وقد اعتبر عبد الحميد ابراهيم هذه القصة سريالية وهو يرى فى صورة الطريد «تجسيدا للاشعور القرويين الذى يريد ان يتحرر ، ولكنهم يطاردونه ولا يريدون الاعتراف به ولا يريدون لاحلامهم ان تتشكل وتظهر» (٥ ، ص ٩٠) . ان هذا التفسير لا يكشف عن مغزى القصة . فالمقصود ، فى رأينا ، هنا هو بالدرجة الاولى حرية الاختيار بمعناها القريب من المفهوم الوجودى .

فان كفتى الميزان متعادلتان فيما يخص تسليم عبد الصمد للطريد وتعرف السجين على هوية رفيقه («الوشم») وطرد صاحب الارض للشخص الذى نزل فيها عنوة .

ومما له دلالته ان بطل البساطى يلتزم فى خياره دوما الجانب الانسانى . فان انتصار الجانب الانسانى لدى البطل واضح فى اغلبية قصص هذا الكاتب . صحيح ان هذا الجانب لا يتجلى دوما بقدر كامل ، ولكن الذنب فى ذلك يعود الى الحياة القاسية التى تنصب على الدوام مصائد للخير وللكرامة الانسانية .

وهذا بالذات هو مغزى قصة «موكب الحزن» التى تتحدث عن صديقين قويين باسلين ومرحين فى الماضى يلازمان المنزل كوحشين طريدين خوفا من شخص يتربص بهما فى الشارع «ليأخذ الثار القديم» . وكما هى العادة لدى البساطى نجد فى القصة مجاهيل كثيرة . ولكن فيها ايضا دلالات كافية على ان البطلين شخصان نزيهان طيبان . فالاول يقول لابن الثانى : «ابوك . . هل تعرف ؟ . . كنا نلهو كثيرا . . . كان العالم صغيرا . . وكانت لابيك كلمة . كان يقول . . يضم يديه . . ويهزهما . . ويقول ضاحكا «الان . . انا احتضن العالم . .» يفعل ذلك عادة . .» . ويجيبه الابن : «يقول انك تستطيع . . قال مرة . . انك لا تدخل المعركة حبا فى العراك . . وان . . اسمك . . ظل دائما شريفا» (٨ ، ص ١٠٥) .

بيد انهما الان عجوزان مريضان عاجزان عن مساعدة بعضهما البعض .

وغالبا ما نصادف فى قصص البساطى مفهوم الانسان الطيب . ففى «قصة رجل ميت» نجد المشردين الذين لا يعرفون حتى اسم الميت الذى بات معهم الليل فى النفق يبكونه بدموع حرى ، لانهم شعروا بوجود قوة اخلاقية كبيرة وطيبة عميقة لديه بالرغم من انهم لم يفهموا كل ما كان يتحدث عنه . وليس معروفا كيف تشرد مثقف كل ما يملكه هو صرة من الكتب ، ولكنه تحمل ببسالة مصائب الدهر وكان يضحك كثيرا . وقد ضرب راسه بحجر عندما سرقت كتبه .

ان موضوع هذه القصة يتجاوب مع موضوع قصة حافظ رجب «الكرة وراس الرجل» . فكلا الكاتبين يذودان عن القيم الرفيعة للعقل البشرى . ولكنه اذا كان رجب لا يرى فى العالم اية قيم اخرى تستحق الدفاع عنها فان البساطى يدافع عن انسانية الانسان . وهذا هو الفارق الاساسى بين الكاتبين . ان ابطال رجب مشتتون لاابالیون انانيون لا يهتمون الا بحريتهم . وهو يأسف لهم ولا شىء آخر . اما عند البساطى فالناس يميلون الى المعاشرة ، وهم بحاجة الى بعضهم البعض والمشردون يبكون الميت فى النفق ليس بسبب الرأفة والاسف ، بل لان معاشرته اغنتهم روحيا واضفت على حياتهم مغزى معينا .

ان لغة البساطى موجزة بخيلة . وهو غالبا ما يكرر نفس الكلمات رغم غنى العربية بالمرادفات . ولعل الفقر المتعمد فى لغة الكاتب واحدة من الوسائل التعبيرية لديه ، فبالرغم من اسلوبه الوصفى حسب الظاهر ، نجده يجهد فى رسم الواقع برتوش . فهو يضفى صبغة حالكة على اللوحة ويجردها من التفاصيل التى يمكن ان تجعلها اكثر بهاء . واللغة هى ايضا واحد من اشكال الرتوش التى تخلق انطباعا بعبء الحياة الثقيل .

وهكذا تقترن النظرة الوجودية الى الحياة باعتبارها وجودا لا معنى ولا مستقبل له ، فى الطريقة الفنية لدى محمد البساطى ، بالبحث الانسانى الواقعى عن الطيبة فى الانسان . وسوف يبين المستقبل اية كفة هى الراجحة .

• • •

ومن كتاب «الموجة الجديدة» ادباء لا يحجب الشكل المعقد والغريب احيانا جوهر نتاجاتهم الواقعى ، بالرغم من انه يجعل فهمه عسيرا لدرجة ما . ويمثل جمال الغيطانى هذا الاتجاه باكبر قدر من الثبات . وفى سياق البحث عن اشكال غير معتادة لقصصه تبنى اسلوب كتابات المؤرخ المصرى ابن اياس (القرن السادس عشر) . فقد كتب الغيطانى بهذا الاسلوب سلسلة من الاقاصيص التى رسم فيها لوحات

الانحطاط والتعسف فى عهد المماليك المتأخر . ويتحدث الغيطانى بلغة المؤرخ القديم عن فظائع سجن المقشرة («هدايا اهل الورى لبعض ما جرى فى المقشرة») ، وعن الشيخ الذى اعتبره الناس ناسكا متعبدا بينما كان جاسوسا وعينا للامير («غريب الحديث فى الكلام عن على ابن الكسيح») وعن الجور فى الدولة المصرية وعن بخس ثمن الحياة البشرية والشرف («المقتبس من عودة ابن اياس الى زماننا») .

وبالاضافة الى تعابير القرون الوسطى ووقائعها والسجع اللفظى والاستذكارات القرآنية نجد فى قصص الغيطانى كثيرا من التلميح والرموز التى يستخدمها بغية طمس ارتباطاتها بالعصر الحاضر والتخفيف من حدتها الاجتماعية .

وغالبا ما يبنى الغيطانى اقاصيصه بشكل المنولوج الداخلى للبطل الرئيسى دون اى استرسال او تعليق من الكاتب . بيد انه يستخدم المنولوج للكشف عن دخيلة البطل ، اما موقف المؤلف من ذلك فلا يثير لدى القارئ شكا . وعندما يكون البطل الرئيسى شخصية سلبية ، مثل الشيخ على ابن الكسيح الذكى المخادع والشرير الغدار يؤدى المنولوج الداخلى وظيفة فضح البطل ويكشف عن رعبه من الشعب وخوفه من انه ستحين الساعة التى يجب عليه ان يدفع فيها ثمن دسائسه وخيانته .

ان السرد الجارى على لسان مدير سجن المقشرة

يرسم صورة السجان القاسى البارد والخادم المطيع للسلطان والمستعد لقتل الناس بالجملة لمجرد ارضاء السلطان والامل فى مكافاة . ان ابطال الغيطانى من ابناء الطبقات الحاكمة يدركون تمام الادراك ما يريدون ، ولذلك فان منولوجاتهم الداخلية هى تاملات منطقية واعية لاناس ذوى آراء معينة صاغتها بيئتهم وعصرهم .

وقد ابدى النقاد ، ومنهم جلال العشرى ، خشيتهم من ان الاسلوب الذى اختاره الغيطانى قد يقوده الى طريق مسدود فيحمله على التكرار . بيد ان الغيطانى استطاع ان يوسع اطار السرد فالف قصة «الزينى بركات» التى لا يحجب شكلها التاريخى صلتها المباشرة بالعصر الحاضر فى مصر . (زمن الاحداث فى هذه القصة يعود الى السنوات الاخيرة من استقلال مصر قبيل الاحتلال العثمانى فى عام ١٥١٧) . وغدت اقاصيص الغيطانى بمثابة لقطات فى لوحة كبيرة للحياة الاجتماعية المصرية بما فيها من قوى متصارعة ومصالح متناحرة . ان الطباع المعقدة القوية الشكيمة والتحليلات الاجتماعية الدقيقة والتاملات العميقة فى طبيعة السلطة والعلاقات المتبادلة بينها وبين الشعب كل ذلك يجعل قصة «الزينى بركات» نتاجا ذا شأن فى الادب المصرى خلال السنوات الاخيرة ، بالرغم من تزاحم المشاهد الطبيعية فيها .

ومع ذلك فان الشكل التسجيلى التاريخى يقيد

لدرجة معينة حرية الفنان الذى يستهدف تصوير العصر الحاضر . فهو يصبغ احكامه بصبغة عتيقة . ولا يستطيع الكاتب ان يحلل ويكشف بقدر كامل السمات والملابسات الخاصة بالعصر الحاضر ، ولا بد من ان تبدو مقارناته التاريخية تقريبية لا اكثر .

ان عمق التحليل الاجتماعى يميز جمال الغيطانى بين قصاصى «الموجة الجديدة» ، علما بانه لا يلبس العصر الحاضر دوما حلة تاريخية . فقد الف عدة اقاصيص مكرسة للآونة الراهنة مباشرة . واغلبها اقاصيص فى موضوعات الحرب ، وهى مفعمة بالمشاعر الوطنية ، ولكن هذه المشاعر لا تجعل الغيطانى ، خلافا لبعض الكتاب الآخرين ، يتغاضى عن المشاكل الاجتماعية فى مصر .

ويمكن ان ينسب الى هذا الاتجاه من «الموجة الجديدة» بهذا القدر او ذاك كتاب آخرون مثل بهاء طاهر وحسن محسب ويحيى الطاهر عبد الله الذين يطرحون فى نتاجهم قضايا العصر الحاضر الفعلية ، وان بشىء من الذاتية اكبر مما لدى الغيطانى . ويتجلى الاساس الواقعى بمزيد من الوضوح فى نتاج سليمان فياض .

• • •

ولا يسعنا هنا الا ان نستخلص استنتاجات اولية عن طابع قصص «الموجة الجديدة» واهميتها بالنسبة

للادب المصرى . فهذه الظاهرة لا تزال فتية وهى تتطلب دراسة اعمق واكثر تفصيلا . الا انه يمكن التاكيد بان القاسم المشترك بين جميع القصاصين الشباب ونعنى به الميل الى تغيير الاشكال التقليدية للقصة والى وضع هياكل تركيبية غير معتادة يعود الى جملة اسباب متباينة . فهذا الميل يجسد لدى البعض ازمة الوعى العميقة عند قسم من المثقفين المصريين الذين وقعوا فى حالة الاغتراب عن الشعب فراحوا يدافعون فقط عن مصالحهم ويحتجون بشكل فوضوى متقلب على تعسف التقاليد الابوية مطالبين «بالتمدين» الاوربى السريع للحياة ، الامر الذى يؤمن للشباب «الحرية» المنشودة . والجانب الثانى من مطلب الحرية لدى هذا القسم من الكتاب هو الاحتجاج على «التزام» الكاتب باعتباره لا يتجاوب مع «حرية الابداع» ، والاحتجاج على الاتجاه الواقعى فى الادب ، ذلك الاتجاه الذى يخلط الكثيرون بينه وبين الاتجاه الاشتراكى فى السياسة . بيد ان الكتاب عندما يتخلون عن التحليل الاجتماعى للواقع ويرفضون جميع الاعتبارات المعترف بها لا يجدون اى سند آخر غير التقاليد الابوية المرتبطة بالقومية فى آخر المطاف .

ان شعور قسم كبير من الشباب المصريين ، لاسباب عديدة ، بعدم الارتياح من سير التطور الاجتماعى فى مصر (تجلى هذا الشعور ، مثلا ، فى المظاهرات الطلابية التى قامت فى عام ١٩٦٨ تحت

شعارات متباينة) قد ولد لدى الكتاب الشباب موقفا متشائما من الحياة وحملهم على تصديق الموضوعة الوجودية بشأن عبث جهود الانسان الرامية الى تغيير العالم .

واسفر انعدام المثال الاعلى الايجابى عن العدمية الفكرية التى ادت الى تحول الطريقة الفنية لدى اغلبية القصاصين بتأثير التيارات المودرنية الغربية .

ويسعى قسم آخر من الكتاب الى ادراك الموقف الواقعى موضوعيا وتفهم سنن التطور التاريخى رغم تاثرهم بنفس تلك المؤثرات الفكرية والادبية . فهم يواصلون الخط الواقعى فى الادب المصرى بالرغم من تعرض اشكال الواقعية لتغيرات كبيرة فى سياق تطورها .

ان «الموجة الجديدة» خليط معقد من محاولات البحث الابداعى الجاد ، واستنساخ الصور الجاهزة ، والسلبية الفكرية ، والرغبة فى ادراك العالم المجاور ادراكا مستقلا ، وتاثير المذاهب الذاتية فى الفلسفة البرجوازية المعاصرة ، وخصوصا المثالية ، والاحتجاج الفوضوى المميز للبرجوازية الصغيرة على عالم الاجداد البالى ، والخوف من الانفصال عن الاصول الطبقية والقومية .

ووسط هذا الخليط ينضج خفية ويشق طريقه المفهوم الواقعى الموضوعى الواعى لنمط الحياة الاجتماعية الجديد الذى ينشا حاليا فى مصر . وليس من

داع للشك فى ان تنوع محاولات البحث الابداعى لدى القصاصين الشباب سيعود على الادب المصرى بمنفعة كبيرة فى آخر المطاف .

## المراجع


١ – لويس عوض . الثورة والادب ، القاهرة ١٩٧١ .
٢ – «جاليرى – ٦٨» ، نيسان (ابريل) ١٩٦٩ . الكلمة الختامية بقلم ابراهيم فتحى وغالب هلسا .
٣ – «قصص قصيرة» ، ١٩٦٨ . الكلمة الختامية بقلم غالى شكرى .
٤ – «قصص قصيرة» ، ١٩٦٩ . الكلمة الختامية بقلم جلال العشرى .
٥ – عبد الحميد ابراهيم ، القصة بين الشعور واللاشعور . «المجلة» ، نيسان (ابريل) ١٩٧١ .
٦ – سليمان فياض . تعليقات . «الآداب» ، العدد ٤ ، ١٩٧١ .
٧ – شفيق مقار . التحليق فى السرداب الموحل . «الطليعة» آب (اغسطس) ١٩٧٢ .
٨ – محمد البساطى ، حديث من الطابق الثالث . مجموعة قصصية ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

# دليل الاعلام

## محتويات